العدد

445

أيـــــــار

2008

مجلة أدبية شهرية تصدر

عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	1000
	مؤسسات	1200
الوطن العربي	أفراد	3000
	مؤسسات	4000
خارج الوطن العربي	أفراد	6000
	مؤسسات	7000
أعضاء اتحاد الكتاب العرب		500

المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد

ص.ب: 3230

هاتف: 6117240 .6117242 .6117243. فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: E-mail unecriv@net.sy//aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

محتـــــوى الموقـــــف الأدبـــــي

العدد 445 أيار

مراجعات

وتبقى شهرزاد.. الحكاية

فادية غيبور

كلما رن هاتف زميلنا العزيز حسن حميد في الممر أو في المكتب وتصاعدت في فضاء نغمة الرنين المميزة "ألف ليلة وليلة" تعود بي الذاكرة إلى الماضي، يوم كان المذياع وسيلة الاتصال بعالم الموسيقى والتمثيلية أو المسلسل الإذاعي، وأهم أدواته الموسيقى التعبيرية والصوت؛ ومتأخرة أعترف اليوم وقد تغيرت الأشياء كلها؛ أعترف بأن موسيقى مسلسل "ألف ليلة وليلة" الإذاعي ما زالت قادرة على أن تسحرني وتعيدني بضعاً وأربعين سنة إلى الماضي علماً أني ما زلت أذكر اسم مخرج المسلسل "طاهر أبو فاشا" وكان صوت الممثلة التي تؤدي دور شهرزاد ساحراً بحق.. غير أنني لا أتذكر اسمها.

لقد رافقتنا شهرزاد في لياليها "الألف ليلة وليلة" في مطلع الستينيات وكانت " الراوية" المفضلة لجيل "الإذاعة" في السهرات الرمضانية لعدد من السنوات..

ويدرك القارئ العربي اليوم أن تأثير هذه الليالي كان فاعلاً ومؤثراً لا في الثقافة العربية فقط بل في الثقافة العالمية شرقاً وغرباً؛ منذ ترجمها المستشرق الفرنسي أنطوان غالان عام 1704م، وكانت ترجمة غالان المصدر الأول لاطلاع الأوروبيين على سحر الرواية في الشرق والاستمتاع به والأخذ عنه، مما دفعهم إلى إنتاج روايات معاصرة متأثرة بألف ليلة وليلة ومنها: روايتا "شيمرا" للأديب جون بارت، و"الليالي العربية" لروبار أروين..

وهنا لا بد من الإشارة إلى إقامة غالان في الشرق في الفترة ما بين 1679 و1688م؛

مما يرجح أنه حصل في أثناء هذه الإقامة على مخطوطات استقى منها نصوص ألف ليلة وليلة الأولى، ويرى بعض الباحثين أن هذه المخطوطات قد تكون تلك التي تحتوي على حكايات "رحلات السندباد البحري" التي بدأ غالان بنقلها إلى الفرنسية عام 1701م؛ وربما اكتشف غالان أن هذه الحكايات تُعدّ جزءاً صغيراً من عدد كبير من القصص المخطوطة تحت عنوان "ألف ليلة وليلة".

ويبدو ـ حسب رأي الباحثين ـ أن غالان عمل آنذاك للحصول على مخطوطات من الشرق بواسطة صديق سوري حلبي كان مقيماً في باريس؛ وهكذا فإن الأجزاء الثمانية التي ترجمها ونشرها من "ألف ليلة وليلة" كان مصدرها أحد اثنين: المخطوطات التي كانت لديه مسبقاً أو تلك التي وصلته من الشرق، أما بقية الحكايات التي استكمل بها غالان أجزاء "ألف ليلة وليلة" فإن موجزها مسجّل في يومياته الموجودة في "المكتبة الوطنية الفرنسية" في باريس حتى اليوم.

وقد سبقت طبعة ترجمة غالان الطبعة العربية الأولى التي صدرت في "كلكوتا" عام 1814م؛ والتي انطفأ بريقها بسرعة أمام طبعة "بولاق" المصرية (1835م). التي أتاحت للقارئ العربي المهتم الاطلاع على هذا العمل المبهر آنذاك..

غير أن طبعة "غالان" لقيت نجاحاً كبيراً في أوساط القراء الأوروبيين؛ مما شجع إعادة الترجمة والطباعة أكثر من مرة ومنها ترجمة "مارديروس" (1899م)، تلتها بالإنكليزيّة ترجمة لاين وبورتون؛ وبالألمانيّة ترجمة ماكس هنينغ وبالإسبانيّة "كاسينوس آسنس"..

ويتفق الدارسون على أن كلاً من هذه الترجمات تعد قراءة جديدة لـ"ألف ليلة وليلة" وتختلف باختلاف المصادر وبحسب مرجعية المترجم والظروف التي وضع فيها ترجمته؛ وقد كُثّفت نصوص "ألف ليلة وليلة" مع مرور الزمن وتنوّعت بحسب المناطق الجغرافيّة التي وردت منها المخطوطات.. وإذا كان مؤلّف هذه الحكايات مجهولاً بالنسبة إلى الدارسين ومؤرخي الأدب فقد اتُّفق على انتماء هذا النتاج المدهش إلى الأدب العربي في القرون الوسطى.

وإذا كان لا بد لنا من التذكر فلنتذكر براعة الاستهلال أو البداية في كل حكاية: (بلغني

أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد....)؛ ولنتذكر تقسيم كل حكاية على عدة ليال لا لضرورة التوقف في مواضع محدّدة فقط؛ وإنما لمنح الحكاية المزيد من التشويق.. لاسيما عندما تنهي شهرزاد ما قررت حكايته في كل ليلة فاتحة أبواب الحيرة والأسئلة أمام السامع أو القارئ.. مع خيوط الفجر الأول.. وصياح الديكة..

ولا ننسى أن هذه الحكايات تعتمد فنياً على الغرائبية والتقسيم الحدثي مما جعلها أكثر تشويقاً.. هذا بالإضافة إلى مضامينها الإنسانية المتنوعة التي قاربت مسائل متنوعة وتطرقت لأسئلة أساسية في المجتمع منها ما يتعلّق بالعدالة الإنسانية وما يلازمها من مظاهر كالقوة والجنون والبراءة والخبرة والتحايل على خلفية دائمة يمكن اختصارها بصراع القوة والضعف؛ الحياة والموت.

وهي تنهل من الموروث القديم ومن الفولكلور الشعبي مما جعلها مادّة غنية إيحائيّة من الطراز الأوّل، كيف لا وقد فتحت وما تزال آفاقاً واسعة أمام البحث والإبداع بوجوهه؛ إنها "الكتابة اللازمنيّة" المفتوحة على الثقافات والعصور جميعها وعلى الإبداعات المختلفة..

قد يتساءل كثير من القراء الأعزاء: لماذا شهرزاد الآن؟!.. والجواب ببساطة يعود إلى ما جاء في العدد السابق من قصص شهرزادية كتب معظمها بأقلام نسوية؛ ولم نتعمد نشر هذا العدد من قصص زميلاتنا لكن هذه القصص كانت تعود وتقفز إلى دائرة نظرنا العيني والقلبي؛ فتُضمّ إلى السبحة معانقة أخواتها.. وهي شهرزادية لأنها جاءت بين قصتين لزميلين قاصين. ليسا (شهريارين) على ما أعتقد.

ترى.. أتظل المرأة سيدة الحكاية؟!.. وهل ستقنع شهرزاد بتغيير عاداته الاجتماعية؛ واكتسابه المزيد من السلوك الإنساني الحضاري؟!.. لا يهمّ.. المهم أنه ليس في حياتنا اليوم سياف أي سياف؛ فالمرأة تعيش ظروف احترام وتكريم متميزة. ويسعدنا في رئاسة تحرير الموقف الأدبي أن نتوجه إلى الزملاء كافة بالتحية والشكر على ما يرسلونه إلينا راجين منهم منحنا فسحة من الوقت لنشر موادهم الإبداعية التي لا ترتبط بمناسبة معينة..

كلّ عام وأنتم بخير بمناسبة أعياد الوطن جميعها إنسانية.. دينية.. اجتماعية، بدأت في مطلع آذار ولن تنتهي في السادس من أيار.. فأعيادنا مستمرة ما دامت دمشق عاصمة

للثقافة العربية لعام 2008م.. وما دامت دمشق سيدة الممانعة العربية الصامدة.

ـ المعلومات الموثقة من شبكة الإنترنت

التربوي والثقافي والأكاديمي القريب من طبيعة المجلة.

ويمكن للراغبين مراجعة اتحاد الكتاب العرب أو الاتصال برئاسة تحرير الموقف الأدبي لنشر إعلاناتهم على الصفحتين المذكورتين على الأرقام المذكورة في المجلة.

❑❑

حداثة الشعر العربي المعاصر : إلى أين ..؟

ممدوح السكاف

(1)

هل تواجه القصيدة العربية الحديثة أو المعاصرة مأزقاً حاداً وبليغاً، نستطيع توصيفه بقولنا إنه معاناة حالة من المراوحة أو السكونية إذا كنا متفائلين ؟ فبعد أن رحل روّاد الحداثة الشعرية عن عالمنا تباعاً ولِحُدُوا في قبورهم (السياب، عبد الصبور، حاوي) كان من المتوقع أن تستمر طريقتهم في التحديث صُعداً إلى الذُّرا، أو تنويعاً على وتر تجديدهم الشعري على الأقل. لكنّ الذي حدث أنّ التجريب لدى بعض الأجيال اللاحقة أخذ شكل الاضطراب والغيمومة في الرؤيا أكثر من شكل الإبداع الفعّال النافذ، وهكذا تاهت بعض نموذجات القصيدة العربية الحديثة في متاهات اللاوعي والانغلاق والإبهام. أو غابت في آفاق الرجوعية والتكرار والنمطية وأضحت على الحالتين مصابة بفقر دم عميم لولا بعض الأصوات المنبورة التي يتردد صداها ويتجاوب رجعها هنا وهناك في أرجاء الوطن العربي، مُحاوِلةً أن تطور أساليب الأداء الفني في إهاب القصيدة الجديدة لترسم فوق لوحة الحداثة خطوطاً متقدمة بألوان مقتحمة وضربات عنيفة.

(2)

ولكن لا بد لنا في هذا الصدد أن نتساءل تساؤلاً مشروعاً، كثيراً ما طرحه نقاد الحداثة : ما هي الحداثة في الشعر ؟ أو ما هي الحداثة الشعرية ؟.. وفي زعمي أن تكون حديثاً في الشعر، معناه قبل كل شيء أن تكون حديثاً في التفكير والسلوك والأفعال والتصرفات. وعندي أن معايشة الحياة بحداثة قد تقود بالتفاعل الإنساني مع المحيط ومعاناة التجارب الروحية الخلاقة إلى اختبار

ماهية الحداثة الشعرية، ولكن كيف نعيش الحياة بحداثة لنصل إلى حداثة الشعر ؟.. هذا السؤال يلخص موقف الشاعر ورؤيته للوجود وفلسفته تجاه المواقف والظروف والحالات والانفعالات التي يحياها وينخرط في الصراع المتولّد عن أبدية الثنائيات الضدية المكوّنة لهيولى الشعر الأولى.

إن لأي شاعر مبدع خلاق عالمين، عالماً خارجياً يُحسُّ به ويتعاطى معه ويستمد منه نبض الواقع، وحركة الأحداث اليومية وفعاليات التطور والتغيّر ومدلولاتها. وعالماً داخلياً صرفاً يُكَوِّنه ويرسم أجواءه ومعالمه ويشيد قناطره وأبهاءه من تأملاته النفسية في ذاته كخلية شديدة التأثير في المجتمع أولاً وكنسيج نوعي من قماش ضام له تفردُ ملمسه الخصوصيّ ثانياً، ومن تحصيل الحاصل أن ينعكس العالم الخارجي بكل صخبه وزخامته وامتلائه والتهاب الحياة في أعطافه على العالم الداخلي للشاعر بفيض فورانه واندفاعه وبراكين هواجسه وتساؤلاته بعد أن يتصفَّى في مصفاة مشاعره وأحاسيسه وينضج على نار معرفته وخبرته والعكس صحيح أيضاً. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن حداثة العصر الذي يعيش الشاعر في لهيب أُواره وما يفرزه ذلك من معطيات حضارية ومنجزات علمية على كل الصُعُد، لا بد أن تكون حافزاً من مجموع الحوافز التي تدفع الشاعر لأن يكون حداثياً. فالشاعر الذي ينصهر في أتون العصر ويحيا علائقه لا بد أن يكون شاهداً على عصره وعلامة من علاماته وإذا لم تنعكس السمات العصرية (تشكيل، هندسة، تناظر، تنامٍ، وعي، عمق، جدلية) فإنه يُعدُّ شاعراً عاش في زمن عصره ولم يعش لزمن عصره، لأن المعاصرة تزامن توقيتي مرحلي يعيشه كل شاعر بينما الجدة تفاعل حضاري متطوّر وشموليّ.

والحداثة كمفهوم ما يزال غامضاً لدى جمهرة من دارسيها والمتعاملين معها، أولاً لأن لكلِّ عصر حداثته وثانياً لأن لكلّ شاعر حديث متميز حداثته الخاصة به أيضاً لكنني أعتقد أن الحداثة تعني فيما تعنيه الاكتشاف المستمرَ للأشكال الأدبية المستجدة والثورة على النمطية الأسلوبية المستعبدَة والخروج من الأقفاص المتوارثة، بل إنني أعتقد أن لكل نص حديث حداثته الشخصية، أقصد حداثته المميزة له عن نص حديث آخر كتبه الشاعر نفسه. إنني أتصور أنّ الحداثة عالم متجدد البُنى والأنماط التعبيرية، إنها مغامرة متواصلة في صميم النص الشعري مضموناً وأداء، لذا فهي مفتوحة الآفاق بديمومة على الجديد، هاجسها الأول والأخير تقديمُ عملٍ شعري يتخطّى ما سبقه ويتجاوزُه إلى أفق مجهول، لكن هذا الكلام يبقى سائباً إذا لم نحدد مفاصله، لذا فإنني أعتقد أن الحداثة تكمن في مفصلين الأول هو مسألة الرؤيا الشعرية، عبر أنساغها التي تكاد لا تُرى أو

تُحس، وبدهي أن الرؤيا محاولة كشف ومحاولة عبور، ولكي نعبر لا بد أن يكون هناك ما نعبره (قاعدة الواقع التي تنطلق منها الرؤيا) والتي هي بالتالي حصيلةُ كل تراثنا الماديّ والمعنوي. ومن هنا، ولكي تكون الرؤيا أشد صفاء وأبعدَ مدى، لا بد أن تتجمع في بؤرتها كلُّ خيوط الضوء الشفافةِ عبر الماضي والحاضر، ومن هنا أيضاً كان مرورُ رؤيا القصيدة الحديثة عبر تراثنا الأدبي دلالةً من دلالات انتمائها وأصالتها ونفاذها، فبمقدار ما تنفتح عينُ الشاعر على الحاضر إلى أن تستوعبه وتُفعم به، وتتجاور معه في جدلٍ متكافئ وبمقدار ما تمتدّ شبكةُ أعصابها وشرايينها عبر الماضي فإنه يستطيع حين يُطبقُ أجفانَه أن يَمرُقَ من بؤرة موقفه الواضح نقياً مكتنزاً متطلعاً إلى المستقبل. هذا، في رأي لفيف من النقاد والدارسين، هو مَفْصل الحداثة الأول. أما المفصل الثاني فيتعلق بمسألة الإبداع الشعريّ لا في عملية الإيصال الشعري، فالقصيدة الموروثة يهمها أن يفهمها القارئ أو السامع، لذا فهي واضحة في أدوات توصيلها تُهَنْدِسُ نفسَها حَالَ كتابة مطلعها مضموناً وألفاظاً وتراكيب وصوراً شعرية وقافية منضدة مرقونةً سلفاً، وتظل رؤيتُها ترتطم بجدرانها اللبنيّة مستنزفةً رمق روحها إلى حد الموت، بينما تُفرّعُ شجرة القصيدة الجديدة وتورق بحرية تامة لا يحكم مداها إلا صفاءُ رؤيا الشاعر، يهمها أن يتمثّلها القارئ أو السامع ويتماهى بها لذا فهي متشحة بوشاح موحٍ من الغموض الشفاف والضبابية الإيحائيةً في أدوات توصيلها، تلد دون تاريخ مُسبّق، هي بنتُ لحظتها وقت كتابتها ويجب أن تكون خارجةً من رحم ذاتها الذاتية في التكوين لا من أرحام التجارب النمطية السابقة عليها آخذة بالاعتبار ضرورة مراعاة مراحل التطور المتلاحق لتاريخ القصيدة الحداثية لا حرقها والقفز عليها.

وهكذا فلعلّي لا أبالغ إذا قلت إن حداثة الشعر الحديث هي بمعنى من المعاني ألا يكرّر الشاعر نفسَه بالآليات ذاتها والأدوات عينها في النص الشعري الذي يكتبه ما أمكنه ذلك وما استطاع إليه سبيلاً، وأن ينظر إلى نصّه السابق كماضٍ مؤسّس ويتشوفَ إلى خلق حالة جديدة في نصّه اللاحق كمستقبل. إن الحداثة بهذا المفهوم الشخصي تعني الثورة على زمن النص الشعري، لذا فهي تعادي الماضي الطحلبيّ المتكلّسَ وتصادق الحيَّ والحيويّ منه، وتنطلق طامحةً إلى أفق الغد ومجاهيله المستغرقة في حلم التجلّي بعد معاناة الخفاء .

(3)

لقد حرّرت حركة الحداثة الشعرية شاعرَهْا المبتكر الخلاّق من أطر المضامين

المرسومة المستعارة من تاريخ شعري مُسبّق وألقته في خضم الزمن والوجود وحرارة الحدث اليومي الطازج ووطأة الواقع الحياتيّ وقلّصتْ من نظرته إلى الراهن السطحي والعابر العَرَضيّ، وجعلته يغوص في دم المكابدة أو روح التجربة ليفترعه أنساغاً حية تتدفق بالعطاء والجهد وطمرت جليدَ الشعر المتزيي بزي الحداثة الشكلانية المزعوم لدى أصحاب النظريات الغائبة، وليس له منها سوى ترهل الشكل الخارجي الراكض وراء رصد الخواطر والأفكار المكرورة السمجة بما فيها من فراغ وخواء، لتستعيض عن كل ذلك الزيف بطبقة أرضية جديدة من تراب غريب ينمو فوقها عشبُ المعايشات الإنسانية في تردّيها وسموها وضعفها وانتصارها، فشبت عن الطوق وراحت تجعل مما هو ليس بموضوع شعري في العرف النقدي والجمعي السائد في الشارع الثقافي، عالماً شعرياً رافلاً بالبهاء والرونق والدهشة وجماليات المغامرة وغرائبيتها، وأضحت (التجربةُ) و (الرؤيا) هما أهم كلمتين في قاموس نقد الشعر الجديد، وهما المفتاحان لكلّ بحث فيه وعنه، عبر دخول الشاعر في مجاهيله الذاتية الخاصة (المرتبطة بمجاهيل الأمة والإنسانية على مستوى الوعي واللاوعي) وعودته إلى الناس بعلامة تقول لهم إنه حاضر في العالم فاعل فيه ومنفعل به .

(4)

يرى عدد من نقاد الحداثة وشعرائها العرب وفي مقدمتهم يوسف الخال أن الحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معاً. فالشعر فن، والفن لا غاية له، في الرأي النقدي، غير التعبير الجميل إبداعياً عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا، بمعنى أنه يخاطب العقل ولا يخضع لقوانينه، ومهمته التلقائية المتوحدة هي النفاذ فيما وراء الظواهر المتناقضة المشوشة المبهمة ليكشف بالحدس أسرار الوجود الحقيقي المليء بالانسجام والنظام والمعنى، وهو يتوسل إلى ذلك باللغة، ولذلك كان الشعر لغة، أي وليدَ مخيلة خلاّقة لا تعمل عملها الفني إلا باللغة وفي اللغة.

ومن هنا فإن الشاعر الحديث يصطدم في عملية الخلق الشعري بتحدّيَيْن : الأول هو حدود اللغة أي قواعدها وأصولُها التي لا يمكنه تجاهلها إذا شاء أن يكون لعمله معنى الاحترام لقرّاء هذه اللغة وإذا أراد لإبداعه وجوداً في تراثها الأدبي، والثاني هي أساليب الأداء الشعري المتوارث، وهي أساليب راسخة في ذاكرة الأذهان وفي الذوق الجمعي العام، بحيث يؤدّي الخروجُ عليها بغير أناة ومهارة وفهم إلى إفراغ القصيدة من حضورها

الصميمي في القيمة الأدبية لدى النقاد والقراء.

لكنّ هذين التحدِّيين القيدين، كما يعتقد كوكبة من النَقَدَة المحدثين، هما اللذان يمتحنان أصالة الشاعر الجوهرية وموهبته الإبداعية، فإنْ هو خضع لهما تمام الخضوع خرجت قصيدتُه مبذولة جامدة آلية، وإنْ تمرّد عليهما تمام التمرّد، خرجت قصيدتُه هذراً لا طائل من ورائه ؛ أمّا الصحيح في عرف النقاد المشتغلين في حقل الحداثة الشعرية مرجعيّاً، فهو أن يعترف الشاعر الأصيل الموهوب بقواعد لغته وبيانها وبأساليبها الشعرية المتوارثة، وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قَدْراً كافياً من الحرية لتطويع هذه العناصر الثلاثة تطويعَ التجديد والتحديث والمعاصرة، وفي هذه كله يهتدي الشاعر بملكة الشعور فيما هو مستهجن أو مغلوط في هذا التعبير أو ذاك، فملكة الشعور في ارتباطها مع العقل هي التي تسدّد خطا الشاعر، خلالَ عملية الخلق، في اختيار الألفاظ والصيغ التعبيرية الموائمة لبنيان عمارته الشعرية، وفق رأي (يوسف الخال) في كتابه (الحداثة في الشعر) .

(5)

غير أنّ أهم ما طرحه يوسف الخال في هذا المجال تحديداً هو ما جاء في محاضرته الموسومة بـ (مستقبل الشعر العربي في لبنان) التي ألقاها في " الندوة اللبنانية " ببيروت أواخر عام 1956 وتعتبر بمنزلة البيان النظري الأول عن الحداثة الشعرية العربية وقد وضع لها الأسس العشرة التالية لتتحرك باتجاه المستقبل إذا أرادت أن تكون حديثة حقاً، – ونوردها بتصرف – وهي :

" **أوّلاً**، التعبير عن التجربة الحياتيّة على حقيقتها، كما يعيها الشاعر بجميع كيانه، أي بعقله وقلبه معاً.

ثانياً، استخدام الصورة الحيّة، من وصفيّة أو ذهنيّة، محل استخدام الشاعر القديم التشبيه والاستعارة والتجريد اللفظيّ والفذلكة البيانيّة. فليس لدى الشاعر من وسيلة جذّابة مبتكرة كالصّور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من تداعٍ نفسيٍّ يتحدّى المنطق، ويحطِّم القوالبَ التقليديّة في التعبير.

ثالثاً، إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويّتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدّة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

رابعاً، تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليديّة أيّة قداسة.

خامساً، الاعتماد في بناء القصيدة

على وحدة التجربة، والجوّ العاطفي العام، لا على التتابع العقلي، والتسلسل المنطقي.

سادساً، الإنسان في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حرّيته وعبوديّته، حقارته وعظمته، حياته وموته، هو الموضوع الأوَّل والأخير. كلُّ تجربة لا يتوسّطها الإنسان هي تجربةٌ سخيفة، مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم .

سابعاً، وعي التراث الروحيّ – العقليّ العربيّ، وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة، وتقييمها كما هي، دون ما خوف أو مسايرة أو تردّد.

ثامناً، الغوص إلى أعماق التراث الروحيّ – العقليّ الأوروبيّ، وفهمه، والتفاعل معه.

تاسعاً، الإفادة من التجارب الشعريّة التي حقّقها أدباء العالم. فعلى الشاعر اللبناني الحديث أن لا يقع في خطر الانكماشيّة كما وقع الشعراء العرب قديماً، بالنسبة للأدب الإغريقي.

عاشراً، الامتزاج بروح الشعب، لا بالطبيعة. فالشعب مورد حياة لا تنضب، أمَّا الطبيعة فحالة آنيّة زائلة ".

وقد ضرب يوسف الخال مثالاً لتوضيح ما ذهب إليه في بعض أسس التحديث الشعري المطروحة سابقاً مجموعة " رندلى " لسعيد عقل التي كانت آنذاك تُعدّ نقدياً من أكمل المجموعات الشعرية فنياً وأوفرها حظاً بالحداثة وانتهى إلى وصفها بعد تحليلها بأنها تسبح في زمن تجريدي خارج التاريخ الحي وخارج العصر وهذا ما يشير إلى انشقاق كياني في شخص صاحبها : يعيش جسدياً في زمن (الحاضر) وروحياً عقلياً في زمن آخر (الماضي) مما يؤكد البنية التقليدية لفكره وفنه على السواء، ويعقب أدونيس في كتابه (هاأنت أيها الوقت 1993) على هذه المحاضرة – البيان فيقول إنها تنقل البحث في قضية التجديد الشعري أو الحداثة في الإطار التشكيلي – إطار التغيير في نسق التفاعيل إلى ما هو أشمل : إطار النظرة الجديدة إلى الحياة والإنسان التي يتولّد عنها بالضرورة نسق تعبيري جديد ويتابع أدونيس تعقيبه قائلاً : ليس الإطار الأول حديثاً إلا في المظهر – أعني أنه قد يخبّئ وراءه نظرة قديمة – فهو في جوهره متابعة لسياق الفهم القديم التقليدي للشعر، أقول التقليدي لكي أميّز بينه وبين النظرة التجريدية التي كانت تعارضه، أما الإطار الثاني فحديث كلياً لأنه يطرح قضية الشعر من حيث هو نظرة وتعبير في آن، أي من حيث هو " مضمون " و " شكل " بحسب هذين المصطلحين اللذين أصبحا تقليديّين، ينبغي تخطيهما والبحث عن مصطلحات أكثر جدّة ودقة .

(6)

ولعله من المفيد الإشارة في هذا السياق إلى أن الشعر الأوروبيّ الحديث ولا سيما شعر (بودلير ورامبو ومالا رميه) يتأسس على " الرؤيويّ والجوهري والدرامي " أي على الرمز المركب ويستعين بالأساطير لإيصال دلالاته ومدلولاته إلى الطرف المتلقي، بينما ينبني الشعر العربي المحدَث (شعر التفعيلة) على " الشكلاني والبرّاني والسردي " أي على الصورة الشعرية أو المخيلة الشعرية كوسيلة أساسية لصنع العمل الشعري، وقد يكون من جملة معاني هذه المقارنة وضع " الرؤيا " أمام " الرؤية " في النظر إلى الحداثة الغربية والحداثة العربية وما بينهما من اختلاف وافتراق.

وفي هذا الإطار يتوقف الناقد (يوسف سامي اليوسف) في دراسة مهمة له عن (أثر التراث على الشعر العربي المعاصر) منشورة في كتاب صادر عام (1988) عن تونس عنوانه (في قضايا الشعر العربي المعاصر : دراسات وشهادات) عند مسألة الحداثة هذه فيرى " أن الشاعر العربي المحدَث لا يملك منظوراً محدّداً لما تعنيه كلمة الحداثة بكامل غناها " ثم يتساءل قائلاً " هل يعقل أن تنشأ وترتقي حداثة شعرية بمعزل عن حداثة (أو تحديث) المجمل الاجتماعي والثقافي بعامة ؟ " ويستطرد في بيانه فيقرّر " أن الشاعر العربي المعاصر لم يفهم الحداثة إلا بوصفها الصورة الشعرية " ويضع اللوم في هذا الجانب على " أدونيس " في (مختاراته) التي قدمها في ديوان الشعر العربي، وفي شعره أيضاً هو بالذات، ويتهمه – بعد اعترافه بأنه " أكثر حداثة من أي شاعر عربي معاصر آخر " بأنه لم يثقف الحداثة، وأن شعره في شبابه كان أقرب إلى التراث منه إلى الحداثة وبقيت لغته في هذه المرحلة العمرية " موسومة بطبيعة لغة الغزل العذري والموشحات وشعر سعيد عقل بل وبدوي الجبل وعمر أبو ريشة والأخطل، وبهذا برهن أدونيس على أن خياله قد ظل آسيوياً، وأنه ظل محكوماً بماضيه حتى حين يغادره، وينهي (اليوسف) مطالعته بهذا الصدد طارحاً السؤال التالي : هل حقاً تختلف ماهية الخيال الأساسية في الشعر (العربي) المعاصر عما هي عليه في الشعر الموروث .

لكن التمعن الموضوعي في كتب أدونيس الثقافية وخاصة كتابه (زمن الشعر) الصادر عن دار العودة – بيروت 1978 وكتابه (فاتحة لبدايات القرن) الصادر عن الدار نفسها – عام 1980 يضع القارئ في لجة تفكير هذا الشاعر الباحث في قضية الحداثة وفذلكته لها سواء أكانت حداثة علمية أم حداثة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية أم حداثة فنية، وهي في حقيقتها رؤيا جديدة، وفي جوهرها رؤيا تساؤل

واحتجاج : تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة لديه هي لحظة التوتر أي التناقض والتصادم بين البُنى السائدة في المجتمع والبنى التغييرية.

ولا بدّ أن نستعين هنا بدراسة مميزة للدكتور الناقد (عبد الله أحمد مهنا) منشورة في مجلة (عالم الفكر) عام 1988 وعنوانها (الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة) وفي جزء منها يستعرض هذا الباحث الكتابين المشار إليهما سابقاً ويحلل ما جاء فيهما من آراء وأفكار تحليلاً عميقاً مترابطاً ويشير إلى مواقف أدونيس من التراث ومناداته بالانفصال عن ثقافة الماضي المتجاوزة لتأكيد قدرة الذات المعاصرة على الإبداع الجديد، أي بعبارات أخرى : إسقاط التراث من الذاكرة التاريخية حين تفقد عناصره ومكوّناته صفة الحياة، انتقاء الرموز الصالحة من التراث لاستخدامها في النص الحداثي بعد صياغتها صياغة تتمكن من توظيفها توظيفاً معرفياً مستمداً من إرثها الدلالي ومتناسباً مع مستجدّات العالم الحديث .

تعني " الحداثة الشعرية " عند أدونيس – في متابعة الدكتور مهنا – تساؤلاً حاداً يفجر طاقات اللغة الشعرية ويفتح آفاقاً تجريبية جديدة في فضاء الممارسة الإبداعيةكما تعني في اللحظة نفسها استكشاف طرق تعبيرية تتلاءم مع متطلبات التساؤل المطروح ومع جدّيته وحجمه ومثل هذه الرؤية لا تكتسب أهميتها إلا إذا وضعت ضمن إطار النظرة الشخصية للإنسان ذي الخصوصية المتفردة في وجوده الفعّال المميز داخل الكون البشري في عملية الإبداع وهذا يستدعي استذكار أو استحضار أربعة عناصر أساسية في تحديد المفهوم الكلي " للحداثة الشعرية " هي **الشعر والشكل الشعري واللغة والشاعر. والشعر رؤيا،** والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الجديد أول ما يبدو، تمرّدا على الأنماط الشعرية القديمة، فهو تجاوزٌ وتخطٍّ يسايران تجاوز عصرنا الحاضر وتخطيه للعصور الماضية .. إن الشعر الجديد نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم، إنه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر مجدّداً موضع البحث والاستقصاء والتساؤل، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيائية تحسّ الأشياء إحساساً كشفياً ... الشعر الجديد من هذه الوجهة هو ميتافيزياء الكيان الإنساني " .

أمّا الشكل فهو الإطار الذي يضم هذه التجربة الجديدة في الرؤيا للحياة التي تستلزمه من تجاوز للشروط الشكلية للوضعية الشعرية السائدة المتوارثة ومن السعي أيضاً

إلى تحصيل مزيد من الحرية للممارسات التقنية المستجدّة في تحديث هوية الشعر العربي محتوى وأسلوباً باعتبارها تتجه نحو اكتشاف مالم تسبق معرفته أو الاطلاع عليه أو الشغل على نوله .؛ فللقصيدة الجديدة كيفيتها البنائية الخاصة وهيئتها التعبيرية الفارقة، ولها بآلية أخرى، نظامها الذاتي المغاير للمألوف والنابع من طبيعة كينونتها النوعية، وبهذا يمكن القول إن شكل القصيدة الجديدة هو، بمعنى من المعاني وحدتها العضوية المنبثقة عن انعكاس داخلها الفكري على خارجها الجمالي وتماهيهما معاً في نسيج فني ضامٍّ .

وتأتي لغة القصيدة الحديثة غير معتادة، أو مألوفة، تتناسب مع ما ينبض به جسدها وتختلج به روحها من رؤى وأحلام وتساؤلات واستشرافات وأخيلة وصور وسوى ذلك من أعمدة وروافع تنهض عليها بحيث يرنو الشعر الجديد ويطمح إلى أن يغدو ثورة على اللغة النمطية المكرورة المستخدمة في تراثنا الشعري المتشابه بصيغه وأنساقه ويُعاد تأهيله وتكوينه بعد أن تنصهر مفرداته وألفاظه وبُناه وأساليبه في أتون التجربة الإبداعية وتتوهج بدلالات الحداثة ومغامرات الابتكار.

أما الشاعر، فيقتضي عند أدونيس أن يتجاوز القيم الثابتة في التراث الشعري القديم بخاصة، والتراث الثقافي بوجه عام حتى يكون قادراً على أن " يبدع شعراً في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها "، والتراث العربي جزء من الحضارة الإنسانية، ولا قيمة له إلا بمقدار إسهاماته في هذه الحضارة وبمقدار ما فيه من جوانب إنسانية، وبمقدار ما يرتكز على الحرية والبحث، وعلى هذا فلا " يلتمس الشاعر العربي ينابيعه في تراثه وحده، وإنما يلتمسها في هذا الكل الحضاري الشامل ". ويربط أدونيس بين انهيار المفاهيم السابقة في ذات الشاعر، وعملية الإبداع فيرى بأن الشاعر لا يستطيع " أن يبني مفهوماً شعرياً جديداً إلا إذا عانى أولاً في داخله انهيار المفهومات السابقة، ولا يستطيع أن يحدد الحياة والفكر، إذا لم يكن عاش التجدد، فصفا من التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة. فمن المستحيل الدخول في العالم الآخر، الكامن وراء العالم الذي تثور عليه دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي " .

ولما كانت " الحداثة الشعرية " تتشكل عند أدونيس ضمن الأبعاد الأربعة التي ذكرناها فيقتضي حتماً أن تكون جميعاً ضمن منظور التعارض مع التراث، فلا " حداثة " إلا بفكرة التجاوز والتخطي، والانفصال، وهدم القيم السابقة، ولا إبداع إلا بنبذ التقليدية في النظرة إلى الحياة والإنسان .

ولا مراء في أن آراء أدونيس في "

الحداثة " والثورة والتجاوز، والهدم، تصدر عن فكر ماركسي، فهي تتناقض بكل تأكيد مع قيم الماضي بكل أشكالها، دينية كانت أم ثقافية أم فنية، أم اجتماعية. ويتأكد هذا من خلال تلك الاستشهادات التي يشير إليها أدونيس في عُروضه لتلك القضايا، فآراء لينين، وماركس، ونيتشه يتردد صداها في كتبه، كما أن ثقافته الواسعة أتاحت له التأثر بالنظريات الأدبية الغربية، حيث انسرب إلى فكره شيء غير قليل من هذه الأفكار الغربية، وبخاصة تجارب الحركة السوريالية التي تغطي مساحة غير قليلة من شعره، كما تأثر حسب قوله : " بفكرة البحث والتجريب في الشعر العالمي الحديث الأمريكي والفرنسي على الأخص "، وتأثر أيضاً بأفكار الحركات الباطنية والمتصوفة باعتبارها طلائع التمرد والتغيير في مسار التاريخ الثقافي العربي، ولذا حفل شعره بأقنعة ورموز شديدة التعقيد، تستمد جذورها الأساسية من تلك الحركات السرية المثيرة للجدل في التاريخ العربي.

وعلى هذا فإن مفهوم " الحداثة الأدونيسية " تتشكل في نهاية المطاف من روافد متعددة، من الشرق، والغرب، ومن حركات التمرد في التراث العربي، تنصهر كلها جميعاً في أتون واحد لتصبح بالتالي عنده إشكالية عربية.

(7)

طبعاً لا نأتي بأي جديد حين نعتقد مع نقاد الحداثة الشعرية الأوائل المؤسسين لمشروعها النهضوي أن لا حدَّ فاصلاً بين مضمون القصيدة وشكلها، بل نتطرف أكثر فنشايعهم في مقولتهم التي ترى أن اصطلاح المضمون والشكل ورمٌ هو الآخر من أورام النقد الأدبي، يجب محاربته دون هوادة، ولا نظن أن مضموناً مهما عَظُمَ بقادر أن يُنهضَ عملاً شعرياً بذاته، ولا شكلاً مهما سما بمستطيع أن يُعمِّر قصيدة بنفسها، ولكننا مضطرون إلى استعمال هذا المصطلح النقدي (المضمون والشكل) على امتعاض في مساهمتنا هذه، لأن فن النقد الأدبي أو عملَه ما يزال ممسكاً لدينا بتلابيبهما ريثما يُؤَصِّل النقادُ المبدعون – وقد فعل بعضهم ذلك – منهجاً له خصوصيتُه وتفرُّدُه وجدّتُه وأدواتُه الحديثة حداثة الشعر الذي ينقده ...، قد ترسم القصيدة مُناخاً، جوّاً، حالة، شعوراً، ولا شيء غيرَه، وقد تعزف موسيقى صامتة ولا شيء سواها، وقد تستبيح الصمت بألفاظها المهموسة : أو بخيط الرؤيا الذي ينتظمها، فتكون قصيدةَ إيحاء، أولا تكون شيئاً على الإطلاق.

(8)

إذا كانت حداثة الموقف الشعري،

تتحدَّد بأنه رؤيا تتصف قبل كل شيء بأنها : رؤيا شمولية تحيط بالأبعاد الزمانية الثلاثة (الماضي، والحاضر والمستقبل) ورؤيا ديناميكية تحتضن حركة الواقع التاريخي وترتبط بخط الصيرورة والتجاوز كحصيلة صراع جدلي بين متناقضاته، ورؤيا جمالية بمعنى أنها ذات هويةٍ فنية يتحول فيها الفكرُ النظريَّ التجريديُّ إلى صور وأحداث حسية تجسِّد الفكرَ وترمز إليه بإيحاءات تتوسل اللغةَ الشعرية الرؤيوية سبيلاً لإيصالها إلى الملتقي.

أقول إذا صحَّ هذا الرأي في تقويم الحداثة كموقف وتوضيح مفهومِها كشعر، فإن الشاعر العربي المبدع يمكن أن يكون شاعراً حداثياً يُشكّل بقصيدته الجديدة المتوسمة أو المتوقّعة لغدها القريب أو البعيد المبشر بسطوعه المتوهج إذا كانت له رؤيته الشمولية، ولم يُدر ظهرَه للتراث، ولا أغفل الواقع، واتجه بفكره نحو الزمن المستقبلي، وإذا كانت رؤيته رؤيةً تعبّر عن انغماره في لجة واقعه الاجتماعي والنهل من موارده، وتصوير صراعاتِه في سبيل التوالد الحضاري الجديد، والبعثِ الأصيل لجوهر الهُوية القومية في بعدها الإنساني المطل على شرفة الكينونة، وإذا جاءت رؤياه الجمالية متوازنة رصينةً مقنعة لأن عملية التحديث عنده لا تعبّر عن نفسها بقيم شكلية خارجية تستهويها مغامرة تهديم الأدوات السابقة عليها وتحطيمها أو ما يطلق عليه مصطلحُ (تفجير اللغة) أي أنه لا يعمد إلى التجريب اللغوي، بل يمارس التشذيبَ اللغويَّ في قصيدته إن صح التعبير.

❑❑

سلطة النص

بين هيمنة النسق وأزمة الوسيط الموجه

أ. عبد الرحمن مشنتل

تلامس المقالة الموضوعات الآتية باعتبارها الهدف:

أولاً: السلطة اللغوية وتتجلى في هيمنة النسق اللغوي عبر النصوص.

ثانياً: السلطة المفاهيمية وتتمثل في سلطة النص الوسيط، ويظهر بشكل عام في سلطة النص المرجعي عبر النص المقروء، وتعرضت له في عنصر أكثر تعميماً يتعلق بالنصوص التراثية والنص المحوري الديني وشروحه إجمالاً؛ ذلك أن شعرنا القديم (كنص تراثي إبداعي) في مجمله إنتاج يستند للنصوص المهيمنة دينياً، وفهمه يظل عند حدود أدبيات تلك النصوص؛ فنص إنتاجه هو نص فهمه.

كما لا يعدو أن يكون النص المقروء دائماً تحت سلطة نصوص أخرى مدمجة فيه فيما يسمى بظاهرة "التناص"؛ وعلى ضوء ذلك يكون الكثير من شعرنا القديم مثلاً مقروءاً عبر موجهات وسلطات النصوص الكامنة فيه.

ونجمل ما قلناه في الآتي: إن النص التراثي بما فيه النص الشعري يفهم عبر نصوص خارجة عنه (دينية، شعرية، نثرية أدبية...)، ويفهم عبر النصوص الكامنة فيه؛ التي تشكل معه نسيجاً وتعالقاً لغوياً ومضمونياً يختلف وضوحاً وخفاءً.

مقدمة في مفهوم النص:

إن تقديس النص مظهر من مظاهر الذهنية العلمية (1) لكونه الوسيط المهم في علاقتنا بالعالم غير أن أزمة هذا الوسيط تكمن في قدرته على التضليل والتمويه: "إن المترجم متهمٌ في الاعتقاد الشائع، بكونه ليس وسيطاً أميناً فقط بل بكونه أيضاً فناناً غير موثوق به تماماً: "فالمترجم خائن والصرافون أيضاً كما يظهرون في الكثير من المسرحيات

والروايات ليسوا ذوي سيرة طيبة في نظر الجمهور" (2). ومن الجدير بالذكر أن هذا الوسيط هو قدر الإنسان في عملية الاستكشاف. كما أن جوهر الوجود الإنساني إنما يكمن في الحاجة الماسة إلى خطوات وسيطة بين الكائن وغاياته، فالإنسان حسب simmel ووفق هذا المنظور كائن غير مباشر (3).

وللنص الوسيط السلطة الظاهرة والخفية جملة من التعريفات المختلفة والمتنوعة كشف في نصوصنا العربية الحديثة للغموض واللبس الذي لحق به، واعتبار ذلك الاشتباه عائق أمام تحديد الوظيفة الحقيقية للنص، هل هو بحث عن الحقيقة أم هو طلب لممكنات معرفية؟ (4)

وفي هذا الإطار يكشف محمد مفتاح الاتجاهات التي تتجاذب مفهوم النص بقوله: للنص تعريفات عديدة تعكس توجيهات معرفية ونظرية ومنهاجية مختلفة، فهناك التعريف البنيوي وتعريف اجتماعيات الأدب، والتعريف النفساني الدلالي وتعريف اتجاه تحليل الخطاب (5).

أما أنصار علم اللغة النصي فهم متفقون على الإشكاليات المطروحة أمامهم حول صعوبة التحديد الصارم لمفهوم الحقل المعرفي وموضوعه: "وتتضح صعوبة مثل هذه المهمة من حقيقة أنه لم يحدث حتى الآن أن انعقد إجماعٌ على موضوع هذا الفرع المعرفي الجديد أو على مفهوم "النص text؛ لذلك وجب النظر إلى مسألة تحديد السمات الأساسية للنصوص مطلقاً؛ أي تلك الخواص التي تنتسب إلى كل نص مستقل". (6)

أما الباحثون المهتمون بنظريات التلقي وسميائية القراءة فإنهم يحددون بدقة الجوانب التي يتحول فيها النص إلى محرض على نشاط تأويلي مفتوح؛ تتماهى الحقيقة من خلاله وتمسي ضرباً من المستحيل. إن الذي لا يفصح عنه النص ويلتزم في شأنه الصمت، أو ما يتعمد إخفاءه هو الذي يسمح بوجود بنية إبداعية للممكنات من القراءات (7) و: "إن ما يحسن تحديده في النص بصفة عامة يتمحور دائماً حول قطبين نستطيع أن نسميهما ببساطة مواضع اليقين ومواضع الشك. إن مواضع اليقين (واليقين في معظم الأحيان نسبي بالطبع) هي أكثر الأمكنة وضوحاً، وأكثرها جلاء في النص، وهي التي ننطلق منها لبناء التأويل؛ وبالتحديد إنها تمنحنا نقاط الرسو التي تسمح بتطبيق ذلك التأويل على النص؛ أما مواضع الشك التي يمكن أن تبدأ من الغموض الخفيف إلى أكثر الفقرات استغلاقاً فإنها تضع

القارئ في موقف حرج (حسب النظرية الكلاسيكية)، أو أنها تمنحه حريته كلها باعتباره قارئاً (حسب المنظور المعاصر)؛

ومهما يكن من أمر فإن القارئ يجد نفسه مجبراً على التدخل وعلى اقتراح الفرضيات" (8).

سلطة النص بين منطق اللغة وشكلانية الاتجاه:

إن النص من المنظور البنيوي هو نسق من العلائق. وإن الوحدات أو العناصر اللغوية في ظل تلك العلائق تغيب فيها الماهية الذاتية أو الحدود القائمة على أبعاد العنصر باعتباره وحدة معزولة. إن الوحدات اللغوية في نسق لغوي ما تشبه إلى حد بعيد قطع الشطرنج في اللعبة المشهورة؛ فلا أهمية لطبيعة المادة المكونة للقطع إن كانت من الخشب أو البلاستيك أو الحديد أو ... الخ، كما لا يهم الشكل الذي تتخذه كل قطعة أو مجموع القطع كل على حدة. إن الشكل في علاقته بالوظيفة ما هو إلا إمكان قائم على الضرورة الظرفية الطارئة إنه ضرب من الاعتباطية اللعبية. أما إذا أردنا أن نتحدث عن قيمة القطعة في اللعبة فعلينا أن ننظر إليها في ظل القيم الخلافية؛ فالقطعة (أ) في لعبة الشطرنج كما الوحدة أو العنصر اللغوي (X) لفظاً أو تركيباً في اللسان تتأسس أهميته ووجوده ووظيفته على ضوء ما يوجد في غيره ولا يوجد فيه، فضلاً عن ذلك أن قطعة الشطرنج (أ) قيمتها تكمن في موضعها ومواضع القطع الأخرى المتشابهة لوناً أو المختلفة عنها؛ والأمر نفسه في اللغة فرتبة الكلمة أو العنصر في تركيب لغوي ما وجملة الوحدات المجاورة أو المتعاقبة أفقياً ضمن نسق نحوي ما هو الذي يعطي لكلمة ما أهميتها وقيمتها.

وإذا ذهبنا إلى المدرسة الأمريكية ممثلة في بلومفيلد وجدنا أنها تعتبر المعنى موضوعاً نفسياً مجاله علم النفس، وتركز اهتمامها على توزيع الوحدات اللغوية. ومعيارها أو أدوات امتحانها هو طريقة الاستبدال؛ وتتمثل هذه الطريقة في استبدال وحدة لغوية بأخرى في تعيين القسم الذي تنسب إليه من أقسام الكلام، وهذا الاختيار لبلومفيلد يقتضي من حيث المبدأ الاهتمام بالنماذج الصورية فقط أي الصياغة الشكلية المجردة عن أي سياق أو تأويل؛ وعلى هذا فهم يعاملون الجمل المفرغة من المعنى والجمل الكاذبة أو القضايا الكاذبة على حد سواء مع الجمل الصحيحة معنى ومبنى (9). إن هذا المذهب حينما اختار التوزيع يكون قد أهمل سلطة الناص كما القارئ فالناص هو مجرد منتج على ضوء نماذج صورية، والقارئ لا يخرج عن كونه مكتشفاً لتلك النماذج؛ أما ما يسمى بالمقام أو مقتضى الحال أو السياق غير اللغوي الذي يسمح عادة بفتح مجالات وسراديب متعددة للقراءة فإنه من حيث المبدأ مرفوض لكون الشروط والعوامل النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية وكل ما يحيط بعملية

الإنتاج الكلامي لا يتأتى للمستمع أو القارئ تحصيلها لفهم معنى المتكلم أو فهم معنى النص لكونها قائمة دقيقة ومعقدة فضلاً عن كونها لا منتهية. (10)

أما في مجال الأدب ففضلاً عن جهود الشكلانيين أمثال تينتانوف وايخنباوم وشلوفسكي وبروب وتوما شفسكي في دراستهم لنصوص من الشعر والنثر وجهود مكاروفسيك في وصف اللغة الشعرية: "فقد ظهر اهتمام مماثل في أمريكا أطلق عليه (النقد الجديد). فقد أدت أبحاث الناقد الأمريكي جون كرورانسوم في مجال الشعر والنقد، وبخاصة تحليل دراسات النقاد الإنجليز والأمريكان مثل رتشاردز وامبسون وإليوت وايفور نترز، إلى ظهور مدرسة النقد الجديد التي دعت إلى ضرورة وجود ناقد معني بموضوع نقده مباشرة دون الاهتمام بمعانيه، أو مؤثراته الخارجية؛ إذ يذهب أتباع هذه المدرسة إلى ضرورة عزل النص عما يؤثر فيه، وعد الأعمال الأدبية أشياء مجردة بعيدة عن تفاعلها مع الزمان والثقافة والنظر إليها بوصفها كائنات قائمة بذاتها لا صلة لها بشيء آخر، وهيمن نقاد هذه المدرسة على حركة النقد آنذاك ومن أبرزهم بلاكمور وآلن تيت وروبرت بن وارن وكلينيث بروكس" (11)

كما أن الاتجاهات الألسنية والأسلوبية والبنيوية الجديدة: "أعطت السلطة المطلقة للنص، وأهملت أو كادت معظم الجوانب الأخرى الخاصة بالإبداع الأدبي؛ كدور القارئ والمبدع والظروف الاجتماعية والمرحلة الحياتية والدلالات السيكولوجية والإيديولوجية والفلسفية وغيرها.

ولذا فقد كانت البنيوية تبدأ دائماً من النص وتنتهي به؛ وكأنه غاية نهائية بحد ذاته.. وانطلقت البنيوية من إيمان عميق بأن النص يكشف عن بنية محددة وعن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة، وأن وظيفة القارئ، وكذلك الناقد، تتمثل في الكشف عن شفرة النص، وأنساقه المختلفة؛ ولذا فالقارئ يظل محكوماً بالنص ذاته وبقدراته الداخلية، أي أن القارئ لا يحق له أن يضيف شيئاً من عنده إلى النص فالنص واحد وكذلك أبنيته" (12)

وفي ضوء هذا الاختيار المنهجي تفقد النصوص تمايزاتها الثقافية فالنص المقدس الديني كالنص الإباحي أو اللاديني يخضعان للنسق نفسه؛ ولاشك أن الصحابة (رضي الله عنهم) وعلماء العربية الأوائل رغم تمسكهم بالدين الإسلامي وقيمه لم يجدوا حرجاً في الجانب اللغوي من اعتبار الشعر الجاهلي مرجعاً للنص القرآني. إنهم أدركوا أن النص اللامقدس يجمعه بالنص المقدس المعيار ذاته والنسق اللغوي نفسه.

وتظهر سلطة النص أيضاً في العمل الروائي الإبداعي؛ فالروائي يكاد يخفي

الأشياء ويمحوها محواً تاماً ساعة يسميها: "فتتوالد هكذا نظم جديدة وعلاقات تآلف جديدة قد تمثل نقضاً تاماً للواقع المرجعي على الرغم من أن ظاهر ادعائها يتمثل أساساً في محاكاته" (13). إن النص هو أداة افتكاك عالم الروائي المؤلف وتشويهه أو تحويله؛ بمعنى ما يقوله النص هو ما لا يريد قوله المؤلف، وما يفهمه القارئ ليس هو ما يرغب المؤلف في إفهامه بل ما شكلته اللغة عبر النص.

وهناك مؤلفات عديدة تُظهر النص مثلما يرغب أصحابها باعتباره نسيجاً من العلاقات التي تقوم بين الوحدات الدنيا أو ما تشكل منها (جمل ونصوص)، والحديث في الروابط التركيبية والزمانية وروابط الإحالة وبناها هو الغالب فيها. إذن النص حسب هذا الاتجاه تتوقف حقيقته والنظر فيه عند حدود علاقات عناصر الشبكة أو التقاطع المعقد لوحداته أو سلاسله (14).

والمعنى في حد ذاته ـ وكظاهرة هي استثناء في العرف اللساني سابقاً ـ عند كلينث بروكس الناقد الشكلاني لا يعدو أن يكون الشكل بحد ذاته؛ أي أن القيمة تنشأ من العلاقات والترابطات أو ما يحصى بالوصف العلمي (15).

وفي ضوء هذا الاتجاه أسهم رومان جاكبسون الشخصية الرئيسية في كل من الشكلانية الروسية وبنيوية براغ في أخريات حياته في تطوير نظرية أدبية كان لها أساسها في علم اللغة؛ حيث ذهب في اعتقاده إلى أن الفرق بين الشعري وغير الشعري مسألة لغوية أساساً؛ ويمكن من ثم أن يوصف على أسس لغوية إذ لا ينطوي الشعر على صفات لغوية فذة؛ لكنه يميز من غير الشعري بحقيقة أن التركيز الغالب يكون فيه على الرسالة من حيث هي وليس على عوامل من قبيل ما الذي تشير إليه الرسالة أو تأثيرها في الشخص الذي تكون موجهة إليه" (16).

وفي ظل سلطة البناء أو النسق اللساني الدوسوسيري نلمس تعريف المضمون أو فهم المحتوى عند كلود ليفي شتراوس حسب Laeroisx Jean: "إن البناء ليس له مضمون أو محتوى متميز بل إنه هو نفسه المضمون الذي نلمسه كتنظيم منطقي يعتبر من أساسيات الواقع" (17)

وإذا نظرنا إلى الأساطير من خلال النصوص التي ترد إلينا عبرها فلا يعدو أن تكون الأسطورة حقيقة مدركة باعتبارها نسقاً عبر النسق اللغوي؛ إن كلود ليفي شتراوس أمسك ببنية الأسطورة عبر الإمساك بنظام اللسان في مرحلة من مراحل سعيه العلمي الأنثروبولوجي: "إن الأسطورة تتعلق بنظام اللسان وتشكل جزءاً لا يتجزأ منه"؛ على الرغم من أن اللسان في هذه الحالة يظهر بعض الخصائص النوعية (18).

وليس من الصعب القول أن عالم الأنثروبولوجيا المتميز كان تلميذاً لعلماء مدرسة براغ اللسانية. وقد تكرر عنده ذكر أسماء جاكبسون Jakobson وتروبتسكي Toubetskoy كما كان زميلاً لهذا الأخير بمدرسة البحوث الاجتماعية بنيويورك قبيل نهاية الحرب العالمية الثانية (19).

وسلطة اللغة في العمل الأدبي لا تخفى على ميخائيل باختين على الرغم من أنه جاء معارضاً لآراء الشكلانيين الروس الذين يزعمون أن المواد أو العناصر في الأدب وهي بلا شك لغوية تحدد بصورة تامة الأشكال الفنية فهو يقول في كتابه (المنهج الشكلي في الدراسات الأدبية): "أدت الشكلانية، إجمالاً دوراً مثمراً، لقد وضعت في المقدمة المشكلات الأساسية للدراسة الأدبية، وقد فعلت ذلك بطريقة شديدة الدقة بحيث لا يمكن تجاهلها أو حذفها. إن أخطاءها بما في ذلك شجاعة هذه الأخطاء واتساقها تسهم كثيراً في جذب الانتباه إلى المشكلات المثارة" (20).

وفي ضوء الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب تدرك أهمية البناء أو الشكل اللغوي في دراسة أو تحليل النصوص الأدبية: "ومن المعلوم أن أي نص من النصوص هو عبارة عن كائن ثنائي البناء قوامه الشكل والمضمون، ذلك أن الكاتب يحاول أن يوصل رسالة ما "المضمون" إلى المتلقي مستخدماً في ذلك نظاماً لغوياً معيناً Code "الشكل أو الأسلوب" وعن طريق فك رموز هذا النظام Decoding (الطريقة التي يستخدم بها الكاتب مصادر لغته) يستطيع المتلقي أن يفهم الرسالة؛ ولذا فإن أية دراسة موضوعية لنص من النصوص الأدبية ينبغي أن تأخذ في اعتبارها توضيح الشكل في المقام الأول؛ بمعنى أن تعطي الأولوية لتفسير الأشكال اللغوية التي تحمل المعنى" (21).

وتظهر سلطة النص باعتباره مكتوباً أو حرفاً موثقاً توثيقاً حبرياً أو حفرياً في كونه لا يخضع للمساءلة أو المعارضة التي عادة ما تنتج بفعل السياق غير اللغوي أو المقام أو مقتضى الحال: "إن الكتابة تخلق ما سماه بعض الباحثين لغة "طليقة من السياق" (هيرش).. أو الخطاب "المستقل" (أولسن)... وهو خطاب لا يمكن مساءلته أو معارضته، على نحو ما يحدث في الخطاب الشفاهي؛ ذلك لأن الخطاب المكتوب منفصل عن مؤلفه". (22)

وبهذا نستنتج أن النص المكتوب إذا كان منفصلاً عن مؤلفه فهو بالأحرى منفصلاً عن قارئه ذلك أن هذا الأخير لا يمتلك مفاتيح فك النظام القائم عليه وفقاً لمعطيات السياق غير اللغوي المفقودة؛ وبهذا فالشيء الوحيد الحاضر الموجود هو النص المكتوب أما الناص والقارئ فكلاهما خارج

دائرة الاهتمام.

سلطة النص التراثي (من حيث هو لغة):

إن اللغة في ضوء الشفهي أو المكتوب تقيد فهمنا للواقع، كما ترسم الحدود الثقافية التي يجب أن نقف عندها إننا نقيم علاقتنا مع الواقع عبر اللغة ونستعمل اللغة عبر سياقاتها غير اللغوية إجمالاً؛ وفي هذا الإطار تقر جولييت غارمادي بأن المختصين في مجال اللسانيات الاجتماعية اتفقوا على تحديد اللغة بكونها أولاً وقبل كل شيء أداة اتصال متكيفة ومتشكلة مع رغبات الأفراد وحاجاتهم أي أولئك الأفراد الذين يستعملونها (23) وهذا يعني أنه طالما أن حاجات الإنسان متغيرة فإن اللغة كذلك متغيرة؛ ومن ثمة نطرح الإشكال التالي: هل اختلاف حاجات الأفراد من عصر إلى عصر (عصر النبوة ← عصرنا الآن مثلاً) يلزمنا نحن الآن عدم التسليم بالحقائق الناتجة عن لغة العصور القديمة باعتبارها لا تتوافق مع حاجاتنا؟، وهل بالإمكان الحديث عن وعي الذات بحاجاتها خارج اللغة؟

إن الإجابة عن السؤال نلمسها في رؤية محمد عابد الجابري؛ فاللغة العربية بشكل عام هي التي توجه فهمنا للتراث ـ طبعاً بما فيه النص الديني المحوري ـ إن اللغة العربية التي جمعت في المعاجم والأشعار الجاهلية هي التي كونت ثقافتنا البدوية الجامدة. إن اللغة العربية والأشعار التي عرفناها هي لغة وأشعار البدوي الأعرابي، لغة تعبر عن المحسوس لا المجرد وعن السطحي لا العميق. ولما كانت اللغة تؤخذ سماعاً فاللغة (الأعرابية البدوية) هي معيار النقاء والصفاء. وامتدت ـ بما تحمله من خصائص عالم البدوي ـ إلى عصرنا الحاضر، وسوف تمتد إلى عصرنا اللاحق لتكوّن لعقلنا العربي مصادرة مضمونها: الحكم على الجديد بما يراه القديم، إننا نخلع على حاضرنا ميول ورغبات وحقائق ماضينا. (24)

وإن من أبرز الإشكاليات المستشفة من قول جولييت غارمادي حول مسألة عدم التكيف التي أشارت إليها بالنقيض، وبيّن مدى خطورتها على العقل العربي الأستاذ محمد عابد الجابري هي إشكالية الاغتراب؛ حيث يتحول الفرد العربي كقارئ ـ في عصرنا هذا ـ للنص الديني المحوري وغيره من النصوص التراثية إلى شخص يعيش الحاضر من جهة ويقرأ الماضي بسلطة الماضي الممثلة في اللغة المكونة لوعيه من جهة ثانية. إن القارئ هنا يتشتت وينفصم ويعيش العالم والنص بأقنعة عدة لا يعرف المزيف منها من الصحيح الذي يعكس حقيقته كقارئ مدرك لا كقارئ مبعد من مملكة الحرية التي يمارسها الفرد عند تناوله النص.

ويرى الأستاذ علي حرب انطلاقاً من

منطقه التحويلي أن مسألة التحول والتغير التي تخضع لها المفاهيم والحقائق نابعة أساساً من كون هذه الأخيرة استسلمت لسلطة اللغة. وقبلت التهيكل فيها. إن الحقيقة في ذاتها تقتضي الثبات غير أن الوسيلة التي تشير إليها وتحيط بها تجرها إلى دائرة التبدل والتطور (25). إن اللغة المتداولة في المجتمع لا تعرّف بالحقائق والمفاهيم والمشاعر والأهداف فحسب بل تتجاوز ذلك إلى التحكم في مصيرها من حيث هي مؤسسة على الثبات.

وإذا ذهبنا إلى دائرة المفاهيم الدينية واجهنا الإشكال الآتي: إذا كانت لغة النص المحوري ثابتة فإن الخطابات الناتجة عنه كتفسير وشروح، وفي إطار تفاعلها الاجتماعي تعمل على إلصاق حقائق مخالفة لما يعلن عنه النص الديني المحوري كلغة أو خطاب ثابت. والحديث عن الخطابات المنتجة حول النص الأصلي تدعو قبل ذلك إلى الحديث عن العقل المتدين، باعتباره عقلاً إبداعياً تأويلياً، ويرى شلايرماخر أن الذات المتدينة لا يمكنها الاكتفاء بالتطبيق الآلي للقواعد الدينية بل تتجاوز ذلك إلى اكتشاف معنى للذي تؤمن به وتدعو له (26). ومن جهة أخرى يكون الخطاب الديني كلغة رمزية (حتى في أشكالها البسيطة والقديمة) دعوة تلقائية إلى التفكير المحرض على صناعة مسارات تأويلية لا حد لها (27)؛ ولكن المسألة الملحة التي تطرح ذاتها هي أن الخطابات المنتجة حول الثابت من الحقائق الدينية تلقي بردائها عليه فلا يرى منه إلاَّ ما هو منها؛ أي أن النص الشارح يمارس سلطته على القارئ عبر وظيفته التفسيرية طالما أنه جاء ليواكب المتغيرات اللغوية والمفهومية؛ إن النص الشارح محاولة للحد من التسربات العقدية من جهة، ولمنع النفاذ إلى حقائق أخرى تتعارض مع الدين كما جاء عبر النص الأصلي أو المحوري من قبل العامة أو المتعلمين المبتدئين أو الخاصة ممن لهم دراية بمسائل أخرى غير دينية من جهة ثانية. والشراح أو المفسرون يقدمون حقائق ليس بالضرورة أنهم يعتقدون بها؛ فما تقوله اللغة التي يكتبون بها غير ما يجب أن يكون؛ فهناك دائماً حقائق العامة وحقائق الخاصة؛ وإجمالاً ما تقوله لغة الشرح ليس هو ما تقوله لغة النص المحوري، وما تقوله التفسيرات هو بالضبط ما تقوله التفسيرات فقط.

ويرى كل من محمد أركون وعبد الله العروي جانباً آخر من سلطة النص في ظل التحول من الشكل الطارئ (الشفوي) إلى الشكل الثابت (الكتابة). إن النصوص في تحولها من لغة شفاهية إلى لغة مدونة مكتوبة تكون قد فقدت كل أسباب التحرر والتنوع والتحول. إن اللغة لا تتحكم هكذا مطلقاً في فهم النص بشكل عام والنص

الديني المحوري بشكل خاص؛ بل يظهر أثرها السلبي في كونها شكلاً جديداً متكلفاً عن الأصل (28). فعملية التدوين تقود طبيعياً وبالتدريج إلى تأصيل أوامر الشرع، وتخضع المروي (النقل ـ السماع) إلى عقل تهذيبي تنظيمي ممثلاً في عقل الفقهاء والمتكلمين لا عقل الفلاسفة والحكماء (29).

سلطة النص المقدس:

أما الآن فننتقل إلى عائق جديد يتمثل في جملة التصورات التي يحملها القارئ تجاه النص الديني المحوري وتأسيساتها الدينية. فالعقل الذي ينظر في النص ينطلق من خلال المحددات والموجهات التي تمارسها مضامين النص صراحة، فهناك الكثير من النصوص شبه الموازية (الأحاديث الشريفة) للنص الأصلي المحوري تعمل على تأصيل الروادع ضد القراءة الحرة للنص الديني؛ فقد روى سعيد بن جبير عن ابن عباس أن رسول الله ﷺ قال: [اتقوا الحديث عني إلا ما علمتم، فمن كذب علي متعمداً فليتبوأ مقعده من النار ومن قال في القرآن برأيه فليتبوأ مقعده من النار] (رواه ابن جرير الطبري، أخرجه الترمذي وأبو داود وقال الترمذي حديث حسن)؛ وروي عن جندب أن رسول الله ﷺ قال: [من قال في القرآن برأيه فأصاب فقد أخطأ] (أخرجه ابن جرير الطبري، رواه أبو داود والترمذي والنسائي... وقال الترمذي: غريب) وقد ورد عن أبي بكر الصديق رضي الله عنه قوله: "أي أرض تقلني وأي سماء تظلني إذا قلت في القرآن برأيي" (30).

والمشكلة لا تظهر فقط على مستوى مضامين النص بل تتجاوز ذلك إلى عدم امتلاك القارئ للأدوات الحصرية المطلقة. فالقارئ للنصوص النبوية التي نقول عنها بأنها رادعة لفعل القراءة لا يعرف من خلالها الحد الذي يجب أن يقف عنده فلا يقول في الدين، وما هو الحد الذي يجب أن يتحرك فيه بكل حرية قراءة وتفسيراً. والرأي الأداة البشرية التي من خلالها نفهم النص وننظر إليه وإلى حقائقه كامنة ومنفصلة عنه (عالم النص وعالم الحقيقة) فيه شيء من الطبيعة الهلامية المتذبذبة. أين هي الحدود التي ينتهي عندها الرأي؟ وأين هي النقاط التي يمكن أن يتجاوزها النظر في فهم الدين ونصه المقدس؟.

وخدعة الرأي ـ الأداة التأويلية ـ لا يمكن التخلص منها إلاَّ بالصمت. وهذا يعني ضرورة التفريق بين الرأي كتصور والرأي الأداة كنشاط كلامي تتمظهر فيه جملة القراءات أي المفاهيم والأحكام الناشئة كخطاب ثان من الخطاب المقدس المحوري (القرآن). ويكفي أن نجد جملة من النصوص التراثية المدعمة لمنطق السماع والنقل تدعو إلى التزام الصمت أي الالتزام بأهم معوقات القراءة أي الحد الذي لا نعرف عنده وجود القراءة: "اعلم أن خطر اللسان عظيم ولا نجاة

من خطره إلاَّ بالصمت".. "وكان أبو بكر الصديق ﷺ يضع حصاة في فيه يمنع بها نفسه من الكلام" "وقال طاوس: لساني سبع إن أرسلته أكلني"... "وقال عبد الله بن مسعود: والله الذي لا إله إلا هو ما شيء أحوج إلى طول سجن من لسان"... "وقال عيسى ﷺ: العبادة عشرة أجزاء: تسعة منها في الصمت وجزء في الفرار من الناس"، "وقال نبينا ﷺ: [من كثر كلامه كثر سقطه، ومن كثر سقطه كثرت ذنوبه، ومن كثرت ذنوبه كانت النار أولى به] (31).

فالكلام من خلال هذه النصوص التراثية والدينية يعتبر من أهم الإشكالات المطروحة في قاموس القراءات التراثية. والمعجم القيمي المعياري المتعلق بسلبية الكلام كاف إلى تركه والتعلق بالصمت.

فـ الكلام عند: أبي حامد الغزالي ← خطر

الكلام عند: أبي بكر الصديق ← مورط

الكلام عند: طاوس ← سبع ووحش

الكلام عند عبد الله بن مسعود ← مجرم

الكلام عند: عيسى ﷺ ← عصيان وتمرد

الكلام عند: الرسول ﷺ ← ذنوب

ويبدو أن في إطار هذا الأمر أن أبا حامد الغزالي يكرس سلطة الصمت بقمع الحس النقدي المفترض فيه أن يوجه نحو القراءات

أو الاجتهادات الأخرى، فالخوف من الاعتراض أي إنتاج كلام الرفض أو نقد القراءة باعتباره قراءة هو الذي يهيمن على أبي حامد الغزالي، وإن كان أبو حامد الغزالي يستثني أمور الدين من ذلك. غير أن ذلك لا يمنع من أن الكلام باعتباره قراءة رفض أو نقد لقول خاطئ أو باطل في الدين عائق يوجه نحو الخطابات المنتجة حول النص الديني المحوري: "وحد المراء هو كل اعتراض على كلام الغير بإظهار خلل فيه إما في اللفظ وإما في المعنى وإما في قصد المتكلم؛ وترك المراء بترك الإنكار والاعتراض. فكل كلام سمعته فإن كان حقاً فصدق به، وإن كان باطلاً أو كذباً ولم يكن متعلقاً بأمور الدين فاسكت عنه" (32).

وفيما يبدو أن روادع القراءة ومعوقات التأويل (نسبة للتأويلية) لا ترتبط بالنزعات الزهدية الصوفية بل تمتد إلى المذاهب السياسية في تراثنا العربي؛ ففرقة الزيدية مثلاً تنكر الاجتهاد في الأحكام وإلى هذا الرأي ذهبت الأزارقة من الخوارج وقالت بظاهر القرآن فقط. (33)

ومن بين المعوقات المرتبطة بتصورات القراءة للنص الديني المحوري في تراثنا هو الاعتقاد ـ الجازم غير الواعي الذي هيمن على المفسرين ـ بالتكافؤ الدلالي بين النص الأصل والنص الشارح، النص ذي المصدر الإلهي والنص ذي الحقيقة والإبداع البشريين. متناسية أن كل قراءة أو تفسير هو عملية

إبداع جديدة على مستوى اللغة وعلى مستوى المضمون؛ طالما أن كل قراءة هي حصيلة شروط وظروف زمانية ومكانية وثقافية وفكرية واجتماعية وسياسية... الخ (34).

ولكن مسألة التكافؤ الدلالي كعائق بين النص الأصلي المحوري والنص الشارح لا تظهر إلاَّ على مستوى كل مذهب على حدة، وتظل كذلك باعتبارها عائقاً إذا تم النظر إلى النصوص الشارحة الأخرى خارج مذاهبها على أنها تشويه أو انزياح غير مشروع. فنصر حامد أبو زيد يكون قد لاحظ في النصوص التراثية أن "التفسير" مصطلح يعبر عن قراءة مطابقة وتكافؤ (الحقيقة)، وأن "التأويل" مصطلح يعبر عن قراءة تشويه وانحراف (لا حقيقة)؛ أي الاعتقاد بوجود قراءة واحدة صحيحة وكل ما عداها من قراءات هو كذب وتحويل؛ وهذا يعني أيضاً أن القراءة الصحيحة وهي بلا شك واحة تتضمن سلطة ردعية موجهة ضد القراءات الأخرى: "هذا التمايز بين مفهوم "التأويل" و"التفسير" من حيث الدلالة قد تم توجيهه في مرحلة متأخرة في معركة الصراع الإيديولوجي بين الفرق والاتجاهات الفكرية والدينية المختلفة ـ وغالباً مع سيادة المذهب الأشعري واتخاذه المذهب الرسمي للدولة بعد القضاء على الاعتزال مع أوائل القرن الخامس ـ على أساس مذهبي؛ فصار "التفسير" هو ما يقدمه المذهب الرسمي من تأويلات، وأصبح ما يقدمه الخصوم "تأويلاً" زائغاً عن الحق والصحة؛ ووصم هؤلاء الخصوم بأنهم من الذين (في قلوبهم زيغ) ثم صارت كلمة "تأويل" من بعد ذات دلالة سيئة من المنظور الديني الذي ساد واستقر" (35)

وبعد هذا يمكن القول أن أدونيس يكون قد أدرك أن أزمة القراءة للنص الديني المحوري مصدرها القداسة: "إن القرآن هذا النص المقدس، محجوب بهذا التقديس ذاته" (36)، ولاشك أن القداسة كقيمة إيجابية تخلع على الأشياء والقضايا المحببة للنفس جداً مصدرها الإنسان أو الفرد كقارئ مدرك وهذا يعني أيضاً أن القارئ لا ينتج خطابه الشارح أو المبدع إلاَّ على ضوء الاعتقادات المثالية التي يحملها عن النص، وبمعنى أنه لا يرى من معاني النص إلاَّ تلك التي لا تتعارض وأحكامه وتصوراته حول النص باعتباره مقدساً؛ والمقدس كمفهوم ذهني أخلاقي هو حصيلة التشكيل اللغوي في حد ذاته؛ طالما أن النص المقدس أو المحوري في كل الديانات هو لغة من جهة ولغة منتجة للقداسة من جهة ثانية.

ولاشك أن النص الديني في قداسته يفقد شيئاً من تحريضه على فعل القراءة ويكون بهذا قد أقام حاجزاً متيناً حول النشاط التأويلي المبدع الموجه أساساً نحوه.

وخاتمة القول أن القارئ يظل في حصار دائم لكونه وجهاً لوجه مع نصه، وهذا

النص يقيم سياجه بأدوات لغوية وأدوات مفاهيمية تحد من النشاط التأويلي من جهة وتعطل الطبيعة المرنة للنصوص الإبداعية من جهة أخرى كما تعمل على تهميش المبدع البشري؛ فالمبدع لا يقول وإنما النص هو الذي يتقول بدله؛ ولكن هذا النص في حد ذاته لا يقول بذاته وإنما يقول عبر النسق من جهة وعبر نصوص أخرى داخلة فيه وخارجة عنه، وفي ظل ذلك لا يستطيع القارئ أن يقول ما يشاء طالما أن النسق والنصوص الأخرى هي التي تقول عبر زعمه بكونه قارئاً.

الهوامش والإحالات

1 ـ نقلاً عن عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، الدار البيضاء ـ المغرب ـ ط 3، 1997، 110/1.

2 ـ فلوريان كولماس، اللغة والاقتصاد، ترجمة أحمد عوض، مراجعة عبد السلام رضوان، مجلة عالم المعرفة، الكويت، عدد: 263، 2000، ص: 15.

3 ـ المرجع نفسه، ص: 16.

4 ـ محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، الدار البيضاء ـ المغرب ـ ط 1، 1999، ص: 30 ـ 32.

5 ـ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، الدار البيضاء ـ المغرب، ط 3، 1992، ص: 119.

6 ـ فولفانج هاينه من وديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، الرياض ـ السعودية، د. ط، 1999، ص: 3.

7 ـ فرانك شويرفيجن، نظريات التلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، ضمن مؤلف بحوث في القراءة والتلقي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ـ سوريا ـ ط 1، 1998، ص: 76.

8 ـ المرجع نفسه، ميشيل أوتان، سيميائية القراءة، ص: 76.

9 ـ عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان ـ الدار البيضاء ـ المغرب، ط 2، 1996، ص: 53 ـ 54.

10 ـ انظر ف. ر. بالمر، علم الدلالة إطار جديد، ترجمة صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، جمهورية مصر العربية، د. ط، 1999، ص: 72.

11 ـ عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص: 17.

12 ـ فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ ط1، 1994، ص: 43.

13 ـ صلاح الدين بوجاه، في الواقعية الروائية: الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان ـ ط 1، 1993، ص: 16.

14 ـ الأزهر الزناد، نسيج النص (بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً)، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ ط 1، 1993، القسم 1 ـ 2 ـ 3.

15 ـ ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، نشر عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ ط 1، 1996، ص: 46.

16 ـ المرجع نفسه، ص: 123.

17 ـ نقلاً عن عبد الوهاب جعفر، البنيوية والوجودية، دار المعرفة الجامعية، جمهورية مصر العربية، د. ط، د. س، ص: 64.

18 ـ عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص: 56.

19 ـ المرجع السابق، ص: 46 ـ 47.

20 ـ نقلاً عن ميخائيل باختين: المبدأ الحواري: تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت ـ لبنان ـ ط 2، 1996، ص: 79 ـ 81.

21 ـ علي عزت، الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول، القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ ط1، 1996، ص: 2.

22 ـ والتزر ج أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، كتاب مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد: 182، فبراير/شباط 1994، ص: 157.

23 ـ جولييت غارمادي، اللسانة الاجتماعية، تعريف خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، ط1، 1990، ص: 27.

24 ـ محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي 1 ـ تكوين العقل العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، الدار البيضاء ـ المغرب، ط 4، 1991، ص: 75 ـ 93.

25 ـ علي الحرب، الماهية والعلاقة (نحو منطق تحويلي)، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، الدار البيضاء ـ المغرب، ط 1، 1998، ص: 7.

26 ـ نقلاً عن نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ـ

لبنان، ط1، 1998، ص: 79.

27 ـ المرجع نفسه، ص: 83 ـ 84.

28 ـ فالكتابة شكل متكلف عن الأصل الشفوي ذلك أن النص المكتوب لا يبرز جملة من القرائن السباقية غير اللغوية أو المقامية التي عادة ما يفهم المنطوق من خلالها، كما أن ظاهرتي النبر والتنغيم لا تظهران في الكتابة.

29 ـ عبد الله العروي، مفهوم العقل، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، الدار البيضاء ـ المغرب، ط 2، 1997، ص: 202.

30 ـ عد إلى محمد أديب صالح، تفسير النصوص في الفقه الإسلامي، المكتب الإسلامي، بيروت ـ لبنان، دمشق ـ سوريا، ط 3، 1984، 1/62 ـ 63.

31 ـ انظر أبي حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت ـ لبنان، د. ط، د. ت، 3/108 ـ 111.

32 ـ المرجع نفسه، 3/117.

33 ـ الأشعري: مقالات الإسلاميين، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الحداثة، د. م، ط 2، 1985، 1/141، 1/190.

34 ـ محمد أركون، الفكر الإسلامي (نقد واجتهاد)، ترجمة هاشم صالح، ص: 230 ـ 331.

35 ـ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، الدار البيضاء ـ المغرب، ط3، 1994، ص: 193.

36 ـ أدونيس علي أحمد سعيد، النص القرآن وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت ـ لبنان، ط1، 1993، ص: 40.

❑❑

جورج سالم ناقداً روائياً
(المغامرة النقدية نموذجاً)

د. غسان غنيم

عُرف الأديب الراحل "جورج سالم" أكثر ما عرف قاصاً كتب عدداً من المجموعات القصصية. "فقراء الناس ـ الرحيل ـ حوار الصُّم ـ حكايات الظمأ القديم ـ عزف منفرد على الكمان..." وكتب الرواية "في المنفى" بالإضافة إلى المقالات والدراسات الأدبية. وترجم بعضاً من شوامخ الأدب العالمي عن الفرنسية التي كان يجيدها. ولكنه جرّب النقد الأدبي أيضاً فكان كتابه "المغامرة الروائية" دراسات في الرواية العربية ودراسات في الأدب... محاولاتٍ جادةً لقراءة تطور الرواية العربية منذ البدايات الأولى.. حتى زمن كتابة مغامرته تقريباً.

وقد اعترف أن ما قدّمه ليس إلا محاولة أولية للنقد الأدبي: "وبعد فإن هذه الدراسات ليست أكثر من محاولة أولية في النقد الأدبي"(1).

ولكنه في محاولته هذه يقدم دراسة جادة موضوعية لمجموعة كبيرة من الروايات العربية مبتدئاً بما قبل الرواية ليصل عبر خط تصاعدي تطوري إلى الرواية الحداثية العربية عبر أبرز ممثليها في حينه. ويلحظ الدارس لمغامرة جورج سالم النقدية. أنه قسم دراسته إلى أربعة أقسام، تتبع من خلالها تطور الرواية العربية عبر تمهيد ـ وثلاثة أقسام..

خصص التمهيد للحديث عن أثر أدبي عده مؤسساً للسرد العربي الحديث، وإن لم يصل إلى مرتبة عالية من الفنية وهو "حديث عيسى بن هشام للمويلحي.."

وقد عَنْوَن هذا التمهيد بـ "من المقاومة إلى الرواية" ووجد فيه برزخاً بين أسلوب المقامة كما عرفه التراث السردي العربي القديم مع الهمذاني والحريري وأضرابهما وبدايات الرواية الفنية الحديثة: "نطلق عليها اسم رواية تجاوزاً لأنها ليست في حقيقة

الأمر إلا ضرباً من النثر القصصي بشكل مرحلة انتقالية ويمكن اعتباره إنهاء للفن القصصي القديم، وإعلاناً عن موته، وإرهاصاً بفن الرواية الحديثة"(2).

ثم يبين ما هي العناصر التي تعود للأسلوب القديم في الأثر المدروس، وما هي العناصر الجديدة التي أدخلها المويلحي.. ليخلص إلى أن المويلحي بأثره هذا قد أعلن موت المقامة القديمة وأرهص بولادة فن الرواية الذي يرتبط بالواقع المعاش وبالمجتمع وبقضاياه ومشكلاته، وكانت محاولته تتأرجح بين النجاح والإخفاق.. ولكنها تشكل من وجهة نظر جورج سالم تحرر الروائي الحديث من أسر القديم ويرى في هذا قيمة العمل الحقيقية. ويرى أن المويلحي يشكل خطوة متقدمة على كل من حاول ممارسة السرد في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. كالشيخ ناصيف اليازجي وأحمد شوقي ـ اللذين قدما نسخاً مشوهة ومقلدة لمقامات الحريري، بينما حاول المويلحي أن يقدم شيئاً مختلفاً. يعبر عن مجتمع حديث بأسلوب قديم..

أما القسم الأول الذي وضع له عنواناً "ما قبل الواقعية" فقد درس فيه خمسة آثار بدأها "بزينب" لمحمد حسين هيكل وختمها بـ "قدر يلهو" لشكيب الجابري. وما يجمع هذه الروايات أنها تؤسس للرواية الفنية من وجهة نظره، على الرغم مما يعتريها من عثرات تحملها كل بداية. ولكنه يعترف بأنها تشكل بداية الطريق الصحيحة فنياً في أدب السرد العربي.. يقول عن رواية الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران: إنها "تعتبر لبنة من اللبنات الأولى، ودعامة من دعائم الفن الروائي الذي بدأ طريقه في أدبنا الحديث، فقيمتها في هذا المجال قيمة تاريخية. ظهرت متعثرة، تمهد الطريق للروايات العربية اللاحقة... وهي ليست إلا محاولة رائدة، وهنا تكمن قيمتها..."(3).

وينسحب مثل هذا القول على الروايات كلها التي وضعها في هذا القسم وما يلفت النظر حقاً أن جورج سالم لا يطلق على روايات هذا القسم الروايات الرومانتية. على الرغم من أنه يصنفها جميعاً ضمن التيار الرومانتي، ويأتي بالدلائل على رومانتيتها. من خلال كشف جوانب الرومانتية فيها سواء في أحداثها، وفضاءاتها المكانية أم في شخصياتها العروبية المهزومة المستسلمة للحزن والكآبة والعزلة والانتحار.

وقد جهد جورج سالم لإبراز هذه العناصر حتى بدت بعض هذه الدراسات محاولة لتتبع عناصر الرومانتية في الرواية كما في تحليله لرواية (إبراهيم الكاتب) للمازني.. ورواية قدر يلهو لشكيب الجابري والأجنحة المتكسرة لجبران.

يجهد جورج سالم في هذا القسم لتأكيد

حكم نقدي يحاول إبرازه كلما تناول أثراً من آثار هذا القسم، وهو تأكيد تأثر الرواية العربية آنذاك بالرواية العربية عموماً والفرنسية خصوصاً. ويرى أن هذا التأثر يعد أحد أهم الأسباب التي ساعدت على نشوء الرواية العربية الفنية فرواية "زينب" لهيكل قد تكون من وجهة نظره "أكثر الروايات التي ظهرت في تلك الفترة استيعاباً لفن الرواية وتقيداً به نسبياً، وابتعاداً عن روايات الترفيه والتسلية، واقتراباً أولياً من الرواية كما عرفتها الآداب الغربية ولا سيما الرواية الفرنسية التي أفاد منها هيكل كثيراً.. وهذا يدل على أن مولد الرواية العربية كان بتأثير الرواية الأوروبية بالدرجة الأولى، ونتيجة اتصال العرب بالأدب الغربي"(4)

وهو بهذا يرد على سؤال طرحه في المدخل ص 7 عن تأثر الروائيين العرب بالرواية الغربية. وقد خلص إلى القول: إن روايات هذا القسم تشكل حلقة مؤسسة في خط تطور الرواية العربية، وهي تحمل سمات البدايات وتعثراتها وتجتمع على الطابع الإصلاحي والاتجاه الرومانتي..! "والحق أن الرواية ظهرت في فترة كانت الرومنطيقية فيها ـ في التأليف كما في الترجمة. تطغى أو تكاد تطغى على الأدب العربي.."(5).

ثم يخصص القسم الثاني من الكتاب للرواية الواقعية. التي استأثرت بجلّ اهتمامه. فاحتلت ما يزيد على مئة صفحة بينما لم يتجاوز القسمان الآخران، مجتمعين (70) صفحة. وربما دلَّ هذا على إعجاب جورج سالم بالرواية الواقعية، واستحسانه لأساليبها وفنيات كتابها..

فقد وجد في هذه الروايات أعمالاً فنية "تامة الأركان.. محكمة البنيان" ص 49 ورأى أن كتابها قد نجحوا "نجاحاً كبيراً في صنع الرواية.." ص 59

فالرواية في هذا القسم أثبتت أنها امتلكت أدواتها الفنية.. ولم تعد تتعثر فتختلط بالسيرة الذاتية أو المذكرات الشخصية، بل أصبحت تشخيصاً حقيقياً، يحاول رسم عالم كامل، ولوحة للحياة، بمعناها الحقيقي، تغوص في عمق المجتمع، وتنزل إلى عوالم الطبقات والشرائح الاجتماعية بواقعية طبيعية، ومتشائمة غالباً لتصور لوحاتٍ بديعة ودقيقة عن حياة المجتمع العربي في أنحاء الوطن كله.

ركز جورج سالم على دراسة الروايات الأكثر التصاقاً بالواقع، وجعل من هذا المعيار، حكم قيمة على الرواية كلها يقول عن رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي "إنها تتجاوز رواية الحكيم، نحو واقعية أعنف وأعمق، ونحو مزيد من الارتباط بالواقع المعاش ومحاولة تصويره تصويراً حياً.."(6).

يهتم في هذا القسم بالسمات المعنوية للروايات المدروسة فيركز على مجموعة من المضمونات التي تناولتها هذه الروايات ـ

كموضوعة الأرض كما في يوميات نائب في الأرياف للحكيم، والأرض لعبد الرحمن الشرقاوي ـ والحرام ليوسف أدريس كما يركز على موضوعة التخلف الاجتماعي والحضاري للمجتمع العربي كما في رواية الحكيم، ولدى يوسف إدريس في "الحرام" وعبد الحميد بن هدوقة في "ريح الجنوب.." ونجيب محفوظ في "بداية ونهاية ـ وزقاق المدق.." ويحاول إظهار بدايات تشكل الوعي الاجتماعي والسياسي لدى شخصيات هذه الروايات إضافة إلى التركيز على إظهار معاناة أبناء الطبقات المسحوقة والطبقة المتوسطة. وينحاز للقضايا الوطنية والقومية كقضية فلسطين مع غسان كنفاني في "أم سعد" وتوفيق عواد في "الرغيف" إلا أنه لا يغفل عن المسائل الفنية وإن كان تناوله لها طفيفاً بالقياس إلى اهتمامه بالثيمات المكونة للرواية وبمدى معالجتها للواقع المعاش.

فهو يشير مثلاً إلى أن رواية الحكيم "يوميات نائب في الأرياف" تذكره بالروايات العالمية الواقعية... رواية غوغول العظيمة "النفوس الميتة"..(7).

بينما يجد في رواية نجيب محفوظ "بداية ونهاية" أنها تمثل الرواية التقليدية من حيث بناؤها وشخصياتها وأحداثها، فهي لا تضيف، أو لا تكاد تضيف جديداً إلى فن كبار الواقعيين، أمثال بلزاك وديكنز وتولستوي"(8)

يهتم كثيراً بانتصار الإنسان على ضعفه واستكانته فيشيد بـ (حنا مينه) وبغسان كنفاني.. في تأكيدهما على انتصار الإنسان في "الشراع والعاصفة" وفي "أم سعد".

"إن واقعية حنا مينه تتسم بالإيجابية، إنها واقعية إيجابية تؤمن بالإنسان. وتشيد ببطولته وصبره وقوته، وتنتصر للحق والخير. وتقّدم رؤية صحيحة لصراع الإنسان مع مستغليه... إن تصوير الروائي للإنسان على هذا النحو، وإيمانه بالحياة والكفاح والشعب، هو أبرز ما يميز هذه الرواية الإيجابية إلى أبعد الحدود.."(9).

ويقف ضد استخدام اللهجة العامية في السرد، ولا يسوّغ هذا بواقعية الكاتب بل يؤكد قدرة اللغة العربية على نقل كل ما تنقله العامية إذا ما أحسن الكاتب استخدام مفرداتها وتراكيبها.. يقول عن رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي: "وفي اعتقادي أن الواقعية التي يهدف إليها الروائي، والتي نجح نجاحاً كبيراً في صبغ الرواية بها. كان يمكن أن تحافظ على تأثيرها لو أنه عدل عن اللهجة العامية التي اصطنعها وعمد إلى لغة سهلة واضحة، ولابد أن يذكر الروائي أنه يكتب أثراً أدبياً عربياً. يجب أن يعتمد قبل كل شيء اللغة العربية الفصحى السليمة القادرة على استيعاب الأفكار والصور والمشاعر، وعلى نقلها إلى القارئ العربي"(10).

يعنون جورج سالم القسم الثالث من مغامرته لنقدية بـ "دروب جديدة" ويتناول بالدراسة في هذا القسم ست روايات، يجمعها من وجهة نظره، اعتماد كتابها لأساليب جديدة. في كتابة الرواية، تختلف عن أساليب المرحلة لواقعية. ويتمثل مقولة سارتر: "إن كل تغيير في المعنى يستلزم تغيراً في الشكل.." ويتتبع الظواهر الجديدة، كابتعاد الكتاب عن الوصف التحليلي المهيب، والابتعاد عن وصف الفضاء المكاني بشكل مفصّل، كوصف الشوارع والأزقة والحارات والأشخاص، والغُرف والحقول.. والطبيعة.. الخ.. والتركيز على الوصف الداخلي للشخصيات إضافة إلى التقطيع.. وتحطيم زمن السرد، عبر المنولوج والاسترجاع، وتعدد أصوات الراوي، بل تعدد الرواة في العمل الواحد "السفينة" لـ (جبر إبراهيم جبرا) وتعدد الضمائر في أسلوب السرد "للص والكلاب" لنجيب محفوظ.

وهو في هذا القسم يركز تركيزاً واضحاً على تقنيات الرواية الجديدة، ويجد أن هذه المحاولات قد رسمت دروباً جديدة للإبداع السردي العربي.

وهو بهذا يجيب عن سؤال وضعه في المدخل أيضاً وهو: "هل للرواية العربية تطورها الذاتي بالقدر الذي تأثرت به بتطور الرواية الغربية.."

وتتكرر في هذا القسم الملاحظات الفنية الذكية التي تدل على التقاط جورج سالم لمدى التغيرات الفنية والتقنية التي طرأت على الرواية العربية.

يقول عن رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ: "وهناك ظاهرة جديدة في أسلوب نجيب محفوظ تطالعنا بها هذه الرواية،تلك هي اعتماد الروائي على الضمائر الثلاثة في آن واحد..... وبهذه العناصر مجتمعة، خرج نجيب محفوظ على الطريقة الواقعية في الرواية، وفتح للرواية العربية درباً جديداً"(11).

ويؤشر إلى تطور أساليب السرد التي تجاوزت الأسلوب القديم الذي يبدأ بالبداية ثم الوسط ثم النهاية.. فيذكر تقنية السرد لدى موسم الهجرة إلى الشمال للطيب الصالح فيقول: "لابد أن نشير أخيراً إلى فن الروائي في سرد الأحداث وتكنيكه... فالرواية، لا تسير من أولها إلى آخرها، بل هي نسيج مبعثر يقوم القارئ في أثناء القراءة بإعادة ترتيبه وتكوينه لكي يصل في نهاية المطاف إلى بنيان كامل منسجم.."(12).

ويصل به الأمر إلى إعلاء قيمة الرواية تبعاً لتقنياتها الجديدة وأسلوبها الجديد، ولا يبرأ مثل هذه المحاولات من التأثر بتقنيات الرواية الغربية الحديثة يقول عن رواية "عودة الطائر إلى البحر لحليم بركات..": (إن قيمة هذه الرواية تكمن في اعتقادي في اعتماده على أسلوب فني جديد، ولولا هذا الأسلوب، ولولا

هذا التكنيك لفقدت كل قيمتها.. [فالكاتب] يسعى إلى ابتكار تكنيك جديد لا يخلو من تأثرات بالمحاولات الروائية الجديدة في الرواية الغربية الحديثة.... تخلص إلى القول إننا أمام رواية جديدة في مضمونها وفي طريقة بنيانها وأسلوبها المتوتر الحاد"(13).

وضع جورج سالم مجموعة من الأسئلة التي تحاول الكشف عن مسيرة الرواية العربية منذ بدأ السرد العربي الحديث مع بداية القرن العشرين فسأل:

1. كيف كتب هؤلاء الكتاب الرواية؟
2. هل تأثروا بالرواية الغربية التي اطلعوا عليها...؟
3. هل للرواية العربية تطورها الذاتي، بالقدر الذي تأثرت به بتطور الرواية الغربية؟
4. إلى أي حد استطاعت الرواية العربية أن تخرج من إسار الرواية الغربية لتمتلك شخصيتها المميزة؟
5. هل عبر الكتاب العرب عن الوجود بتدفقه الحي.؟
6. هل استطاعوا خلق شخصيات من صنع الخيال ليست منسوخة عن الأحياء، وإن كانت شبيهة بهم، وتحمل في أعماقها القدرة على الحياة؟ (14)

وكان الكتاب محاولة للإجابة عن هذه الأسئلة، ومحاولة لدراسة الرواية العربية في تطورها من خلال تتبع مجموعة من الأعمال الروائية العربية مبتدئاً بما سماه محاولات روائية. ثم المرحلة الواقعية، ثم المرحلة ما بعد الواقعية. وقد تعمد التنويع في الاختيار بحيث تشتمل اختياراته معظم أقطار الوطن العربي لإيمانه بوحدة الوطن أولاً وليتمكن من استجلاء واقع الرواية العربية في مساحة الوطن كله وانطلاقاً من مكره القومي وإيمانه بوحدة الوطن على امتداده الكبير، رأى أن الرواية في أي قطر عربي تشكل انعكاساً حقيقياً للبيئة العربية كلها وفي مختلف أقطار الوطن، مؤمناً بتشابه الأوضاع والظروف في البيئات العربية.

أما هدفه الذي صرّح به فهو: "أن يبين جوانب المغامرة التي قام بها الروائييون العرب في القرن العشرين ليعبروا بوساطتها عن العالم.."(15).

كان جورج سالم يعد الرواية عالماً قائماً بذاته، له حياته الخاصة وحركته الداخلية وأشخاصه المستقلون - وكان منهجه في التعامل مع الروايات.

1- حاول تلمس رؤية الكاتب الخاصة إلى الحياة والكون والوجود.. فالرؤية - من وجهة نظره - هي التي تميز الكاتب وأصالته وعمقه، وتحدد مدى نضجه.
2- حاول دراسة العوالم الداخلية التي تتمتع بها كل رواية، دون فصلها عن الظروف الموضوعية التي تحيط بها.

3. حاول أن يقيم علاقة مع الأثر المدروس.
4. قام بالاعتماد على النصوص وحدها، دون الاعتماد على دراسة حياة مبدعها.. إلا بما يخدم فهم النصوص.
5. قام بدراسة بنية الأثر، بحيث يتمكن المتلقي من أن يستوعبه من خلال العمل النقدي إن لم يكن قد قرأه.
6. تجنب قدر المستطاع الاعتماد على ما يقوله النقاد السابقون عليه إلا ما تقتضيه الضرورة، أو ما يتسق مع وجهة نظره.. وهذا لا يعني أنه لم يطلع على نقودات سابقة، فالدراسات التي قدمها تؤشر إلى إطلاعه ـ على مثل هذه النقودات وفهمها.
7. تنويع الاختيار من نماذج عربية من أقطار عربية متعددة.

أما أسلوب الدراسة التي اعتمدها في دراسة الروايات فكان يقوم بشكل أساسي على استعراض الأثر المدروس، ثم يتناول الحكاية التي تقوم عليها الرواية. ثم يذكر الأحداث الأبرز، يركز على بعضها مما يراه أساسياً في بناء الرواية يقول: مثلاً: "تلك هي الخطوط العامة لهذه الرواية التي متح الحكيم أحداثها ووقائعها من الريف.." (16).

ثم ينطلق إلى تحليل بعض شخصيات الرواية، وغالباً ما يختار الشخصيات الرئيسية، ويصنف هذه الشخصية. تارة رومانتية، وأخرى واقعية وثالثة مركبة، متشظية، تعاني الاغتراب والتمزق النفسي...

ثم يتحدث باختصار عن بعض فنيات الرواية ـ ما عدا الفصل الأخير "دروب جديدة" حيث كان يستفيض نسبياً بالحديث عن الجوانب الفنية. ثم يختم الدراسة بحكم قيمة غالباً، مع تصنيف الأثر في مسيرة الإبداع الروائي العربي يقول عن رواية (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة: مثلاً "هذه الرواية التي صدرت عام 1970 لا تطور مسيرة الرواية العربية ولا تنحرف بها، بل على العكس فإنها ترسخ تقليداً روائياً واقعياً، وجدنا جذوره تبدأ مع رواية مهمة تصور الريف العربي وأعني بها رواية يوميات نائب في الأرياف..."(17). أو يقول: "وبهذا كله تشق رواية "السفينة" لجبرا طريقها بين الدروب الجديدة التي سلكتها الرواية العربية في مسيرتها وتطورها.."(18).

غامر جورج سالم بدراسة تطور الرواية العربية، وهو جهد نقدي مهم ومؤسس في حينه، وفي مسيرة الدراسة الأدبية لجنس الرواية.

فقد تطّع لدراسة هذا الجنس في وقت مبكر نسبياً، ودرس كمّاً يعدُّ كبيراً من الإبداعات الروائية العربية بأدوات نقدية جيدة وبمصطلحات تتكئ على مصطلحات الرومانتية والنقد الرومانتي أحياناً.

والنقد الواقعي أحياناً أخرى إضافة على بعض مصطلحات النقد الفني أحياناً ثالثة.

ولكن ثمة ملاحظات على هذه المغامرة ـ نسجلها، أنصافاً للتجربة المغامرة. ومحاولة لوضعها موضعها الصحيح في إطار الدراسات الأدبية التي اهتمت بالفن الروائي العربي منها:

1ـ قسّم جورج سالم مغامرته النقدية إلى ثلاثة أقسام ومدخل، خصص كل قسم لدراسة مجموعة من الروايات. ولكنه تركها دراسة متفرقة تتناول كل واحدة منها عملاً روائياً واحداً. ولكنه لم يضع في آخر كل قسم السمات المشتركة التي سوغت جمع هذه الروايات في قسم خاص، وتحت عنوان واحد مشترك. على الرغم من أنه كان يبث هذه السمات في ثنايا الدراسات.

2ـ لم يستنتج الملامح الفكرية والفنية المشتركة بين الآثار المدروسة في كل قسم فالقسم الأول تجمعه السمة الرومانتية إضافة إلى التعثر الفني، وعدم وضوح الرؤية لدى كتاب المرحلة الأولى.

والقسم الثاني تجمعه الواقعية الطبيعية، والتشاؤمية، إضافة إلى تمكن الكتاب من آليات الكتابة وفنيات الرواية.

أما القسم الثالث فتنتظمه تمزق الشخصيات وضياعها، وانتهاج الكتاب أساليب وتقنيات فنية جديدة في السرد وبناء الحدث ورسم الشخصيات.

3ـ ترك جورج سالم للقارئ أن يستنتج هذه السمات التي كان يبث بعضها في ثنايا الدراسات مما يجشم القارئ عنتاً ويضطره إلى قراءة الكتاب كاملاً للحصول على هذه السمات.

4ـ ركز على دراسة الشخصيات مع إشارات طفيفة إلى التقنيات باستثناء إشارات مختصرة إلى الراوي والضمائر المستخدمة في السرد واللغة وسويتها.

إن مغامرة جورج سالم النقدية. وإن صنفّها صاحبها على أنها محولة أولية للنقد الأدبي، إلا أنها محاولة ناضجة إلى حد بعيد تصطنع أدوات النقد وبعض مناهجه ومصطلحاته، بدرجة كافية، وهو بمغامرته هذه عاد كالسندباد بأفخر الجواهر وأنفس الآراء عن الرواية العربية وتطورها في القرن العشرين. مما وضعه مع نقاد زمانه في مرتبة متقاربة، بالحدود التي وصل إليها النقد الروائي في حينه.

هوامش:

1ـ سالم ـ جورج: المغامرة الروائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1973. المدخل ص 9.

2ـ سالم ـ جورج: المصدر نفسه ـ ص 11.

3ـ سالم ـ جورج: المصدر نفسه ص 28 ـ 29.
4ـ سالم ـ جورج: المصدر نفسه ص 19.
5ـ سالم ـ جورج: المصدر نفسه ص 34.
6ـ سالم ـ جورج: المصدر نفسه ص 55.
7ـ سالم ـ جورج: المصدر نفسه ص 54.
8ـ سالم ـ جورج: المصدر نفسه ص 73.
9ـ سالم ـ جورج: المصدر نفسه ص 95.
10ـ سالم ـ جورج: المصدر نفسه ص 59 .
11ـ سالم ـ جورج: المصدر نفسه، ص 158.
12ـ سالم ـ جورج: المصدر نفسه، ص 172.
13ـ سالم ـ جورج: المصدر نفسه، ص 179 ـ و ـ 183.
14ـ انظر في المدخل.
15ـ سالم ـ جورج: المصدر نفسه ص 7.

❑❑

شاعرة الشام طلعت الرفاعي

فوّاز حجّو

- الدكتورة الشاعرة طلعت الرفاعي، شاعرة لمع نجمها في دمشق والقاهرة.
- حائزة على دكتوراه في الحقوق والعلوم الاقتصادية والسياسية من جامعة باريس.
- قامت بدراسات وأبحاث في الفلسفة والآداب العالمية في جامعة السوربون بباريس.
- كانت أول امرأة تشغل منصباً سياسياً رفيعاً في الجامعة العربية وتصعد المنابر العالمية للدفاع عن قضايا بلادها وعن حقوق الإنسان.
- نالت في جنيف الثقة بالانتخاب لمنصب أمين عام مساعد لاتحاد المغتربين العرب.
- مثلت بلادها في العديد من المؤتمرات في ميادين التنمية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وفي أعمال مؤتمرات الأدب ومهرجانات الشعر التي عقدت في مختلف البلاد العربية والعالمية، ونالت أرفع الأوسمة على المستوى العربي والعالمي.
- ذاعت شهرتها كشاعرة مجيدة وشعرها سياسي وقومي ووجداني عاطفي.
- عرفت بإلقائها الشعري المتميز، ونالت المرتبة الأولى في الإبداع الشعري.
- كان لها حضورها في الأدب كما كان لها حضورها الدبلوماسي والحضاري، وخاطبت الغرب من باريس ولندن وبرلين وجنيف وبروكسل وبرمنغهام وغيرها من مدن أوروبا.
- نادت بوحدة العرب وتكامل الحضارات بين الأمم، كما نادت بتسخير الطاقة

الذرية لأغراض السلام، وحماية حقوق الإنسان، وصُنفت بدرجة وزير في السلك الدبلوماسي.

- وفضلاً عن ذلك فهي سيدة من سيّدات المجتمع، عرفتها المنتديات الأدبية، والمنابر الثقافية والمؤتمرات الاجتماعية. وقد أخلصت للشعر في كلّ أطوار حياتها، وقرأته في كل هذه المنابر.
- صدر لها بضعة دواوين شعرية، ولديها الكثير من الشعر المخطوط الذي ينتظر الطبع.

***

وقد عرفتُ الشاعرة طلعت الرفاعي قبل أن ألتقيها، وقبل أن أتعرّف عليها، وكانت معرفتي بها من خلال قصيدة (أغنية للحب) التي تولّت تعريفي بالشاعرة نيابة عن صاحبتها، وهذه القصيدة قرأتها في مجلة (الأديب) في أحد أعدادها الصادرة عام 1958م، وفيها تقول:

لهفي..
أيوجد من يعاني حرقة الأشواق
مثلي..
أنا... ما عرفتُ الحبّ قبلكَ
هل عرفتَ الحبَّ
قبلي..
قلْ لي.. بربّكَ..
كيف تقضي الليلَ، في مَسراكَ
قل لي..
هَبني بظلّكَ غفوةً
فأريكَ، كيف أمدُّ ظلّي
وأكونُ طفلتَكَ التي ترعى الهوى
وتكونُ..
طفلي

ومنذ قراءتي لهذه القصيدة أحسستُ أن وراءها شاعرة بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى، وأخذتُ أقلّب صفحات مجلّة (الأديب) على امتداد أعدادها الصادرة منذ العام الذي نُشرت فيه القصيدة إلى أن توقفت المجلة عن الصدور في عام 1983م، إلا أنني لم أجد لها قصيدة أخرى، ويبدو أنها كانت القصيدة الوحيدة التي نشرتها في هذه الدورية التي كان لها دورها الكبير في الحركة الأدبية في الوطن العربي. وقد اكتفت الشاعرة بهذه القصيدة اليتيمة التي كانت بمثابة بصمة إبداعية واضحة تركتها على صفحات هذه المجلة.

وفي هذه الأبيات نجد الشاعرة استخدمت أسلوباً يعتمد على ردّ الصدر على العجز، والتقابل بين الشطرين لإبراز المفارقة، وتعميق التجربة، وفي البيت الأول نجد: ضمير المتكلم (أنا) يقابله ضمير المخاطب (الكاف) الذي يمثّل (أنتَ)، بالإضافة إلى (قبلكَ) مقابل (قبلي) وقولها (ما عرفتُ)

مقابل (هل عرفتَ).

والملاحظ أن القصيدة نُشرت في مجلة (الأديب) بالطريقة التي أثبتناها في هذه المقالة، وذلك لأن توزيعها كان بشكل قصيدة التفعيلة مع أنها من الشعر الخليلي، وهي مجرّد خمسة أبيات لا أكثر، وبهذا القصر لا تبلغ حدّ القصيدة حسب الشروط التي اشترطها النقد الأدبي القديم، وبقصرها هذا تعدُّ من المقطّعات التي دون سبعة أبيات.

ويذكر الأستاذ عيسى فتّوح أن قصيدة (أغنية للحبّ) تتحدث فيها عن نزهة في ضوء القمر، ويشير إلى أن القصيدة لها تتمّة هي:

أنا في انتظارك قد بسط

تُ على عِذار النهرِ زندي

ووضعت في رفق النسيـ

م على خدود الوردِ خدّي

وأشعّة القمر المتيّـ

م في الهوى تخفي وتبدي

أغمضتُ طرفي كي أرا

كَ فثارَ في مثواهُ وجدي

وبقيتُ في ليلي أعا

ني لوعة الأشواق وحدي

ومن خلال قراءتي لتلك القصيدة شعرت أن هذه القصيدة هي طلعت الرفاعي، وأن طلعت الرفاعي هي هذه القصيدة، فالقصيدة تمثّل شاعرتها خير تمثيل، وذلك في جانب مهم من حياتها الوجدانية، بما تحمله من صدق في العاطفة، ومصداقية في التجربة العاطفية.

وإن القصيدة حين تمثّل شاعرها، ونستشف من خلالها ذاته الشاعرة، فإنها تحمل الشيء الكثير من الذاتية، والشاعرة طلعت تعترف بذلك من خلال ما جاء في المقدمة التي عنونتها بـ(إليك) في ديوانها الأول (مهرجان الشروق) فتقول: "فما زلت أرى أنه من الصعب الفصل بين الشعر والشاعر بقدر ما يصعب الفصل بين الشعاع ومنبعه".

ولاشك في أنّ إعجابي بتلك القصيدة جعلني أحفظها غيباً، وأتمثّل بها، وأقدمها أنموذجاً للشعر الغنائي الذي يمتلك ناصية الشاعرية، ويؤثر في المتلقي، ويحتل مكاناً في ذاكرته، ولا بأس في أن أقول إنّ حكمي على هذه القصيدة هو حكم ذوقي انطباعي.

وإذا عدنا إلى تلك القصيدة ودققنا النظر في شكلها الفني، وجدناها لا تكتسب قيمتها الجمالية من خلال صورها الفنية، وذلك لأنها في تشكيلها الفني بسيطة، ولكنها غنية بأدائها التعبيري، وهي تعتمد على شعرية المعنى أكثر من اعتمادها على شعرية الصورة الفنية، وهذا سرُّ نجاحها.

وهذه القصيدة كما يبدو لنا تعدّ أنموذجاً للقصيدة القصيرة التي لا تسرف في لغتها، وهي أشبه بالومضة الشعرية التي تقتصد في لغتها، وتعتمد على الإيحاء، الذي يلقي بظلاله الوارفة على الرغم من مساحة القصيدة القصيرة، فيذكرنا بالمقولة الشهيرة: إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة... وقد استطاعت الشاعرة أن تكثّف إحساسها في نقطة تأثير محددة، وجعلتها مركزاً تدور حوله المقطوعة.

وحين التقيتُ بالشاعرة في دمشق لأول مرّة عام 2005م، وعرّفتني بنفسها، قلتُ لها: أنا أعرفك منذ زمن بعيد، وذلك من خلال قصيدتك (أغنية للحب) ومع أني أحفظ تلك القصيدة ـ وقد أسمعتها إيّاها ـ إلا أنني أرغب في أن تكتبيها لي بخطّك للذكرى، وقد فعلتْ، وما زلتُ أحتفظ بالقصيدة بخطّ صاحبتها.

وبعد ذلك رحت أتابع ما تنشره طلعت الرفاعي من شعر في الصحافة، فقرأتُ لها عدداً من القصائد في مجلّة (الثقافة) الدمشقية وجريدتها الأسبوعية، كما قرأتُ لها ديوان (حسناء.. قاهرتي)، وقرأت لها ديوانها الأخير الذي أهدتني إياه (جهنم الجنون.. خارطة الطريق)، إلا أنني بقيتُ مشدوداً إلى قصيدة (أغنية للحب) أكثر من كلّ ما قرأته لها من شعر.

وإذا قلنا إن قصيدة (أغنية للحب) لا تكتسب قيمتها الجمالية من تصويرها الفني، فإن هذا الحكم لا ينسحب على شعر طلعت الرفاعي اللاحق، فقد يُفهم من هذا الحكم أن الشاعرة فيما كتبته في الشكل العمودي لا تعوّل كثيراً على الصورة الفنية، وللإنصاف نقول إن هذه الشاعرة تمكّنت من إبداع كثير من الصور الفنية المبتكرة التي تحمل بصمتها الخاصة، ولا نكاد نجد أثراً لبصمات الآخرين في تصويرها الفني، وهذا أيضاً لا يعني أن الشاعرة لم تتأثر بغيرها من الشعراء، وإذا استعرضنا شيئاً من شعرها في ديوان (حسناء.. قاهرتي) وجدناها تتأثر أحياناً بنزار قباني، وتارة أخرى نراها تعارض أحمد شوقي، وربما ضاهت الشاعرين معاً، وانفردت بشعر له خصوصيته الملحوظة، وهذا ربما يدلّ على التفاوت الفني في شعرها.

ولا شك في أن الشاعرة طلعت تقف في طليعة الشاعرات في قطرنا، هذا إلى جانب كونها الشاعرة الدمشقية الأولى التي استطاعت أن تتخذ لها مكاناً بارزاً بين شعراء دمشق المعاصرين وعلى رأسهم نزار قباني ونذير العظمة وشوقي بغدادي وبديع حقّي وعمر النصّ، وكمال فوزي الشرابي وغيرهم.

ولكي ننصف الشاعرة طلعت علينا أن نضعها بين شعراء جيلها وشاعراته، وهو جيل الخمسينات الذي لمع فيه نجم طلعت الرفاعي، وأخذ صوتها الشعري مكانه فيه، فهي منذ الخمسينات تمكنت من أدواتها الفنية على نحوٍ لافتٍ للنظر، وذلك من خلال ما

نشرته من شعرٍ في الصحافة، وما ظهر ديوانها الأول (مهرجان الشروق) الذي بشّر بولادة شاعرةٍ كبيرةٍ من خلال بداية كبيرة تتمثل في باكورة شعرها.

وإذا بحثنا عن موقع الشاعرة طلعت على خارطة الشعر العربي المعاصر نجد لها موقعاً متميزاً، إلا أنه كان يمكن لهذا الموقع أن ينال اهتماماً أكبر قياساً لغيرها من الشاعرات اللواتي حظين باهتمام كبير، وسُلطت عليهنّ الأضواء بكثافة، وتابعت خطواتهن حين حللن، ومن هؤلاء الشاعرات تقف في الصدارة نازك الملائكة الشاعرة الرائدة، والناقدة الكبيرة، ثم تأتي فدوى طوقان التي اقتصرت على الشعر، وكتابة مذكراتها، وبعد هاتين الشاعرتين اللتين طُبعت أعمالهما الشعرية الكاملة في دار العودة وهذا ما حقق لهما انتشاراً واسعاً وشهرة كبيرة، ونحن نأمل أن تُطبع الأعمال الشعرية الكاملة للشاعرة طلعت الرفاعي إلى جانب نظيرتيها في دار العودة، وهي أعمال تستحق الاهتمام كماً ونوعاً، وذلك بعد أن بلغت مجموعاتها الشعرية المطبوعة عشرة دواوين، إلى جانب ما لديها من مجموعات شعرية مخطوطة جاءت على ذكرها في ديوانها الأخير الذي طبع عام 2003م.

وإن الشاعرة طلعت حين غادرت دمشق وذهبت إلى القاهرة في مطلع الستينات وذلك في أثناء الوحدة بين مصر وسورية، تركتْ فراغاً في الحركة الشعرية في سورية، وهذا الفراغ شكّل رهاناً صعباً للصوت النسائي الشعري، ولاشك في أننا خسرنا حضورها في الساحة الأدبية في قطرنا، إلا أنها حقّقت حضوراً مرموقاً على الصعيد العربي وخاصّة بعد أن عملت في إدارة الشؤون الاجتماعية والعمل في جامعة الدول العربية، ومن خلال اطلاعي على أرشيفها الأدبي، وجدتُ بالوثائق ما يُدهش ويُثير الإعجاب والاعتزاز لما حققتهُ من إنجازات تدلّ على أهمية صوتها الشعري في مصر، ولما لقيَت من حفاوة وتكريم بشهادة كثير من الأدباء والنقاد في مصر، وبما قامت به من أنشطة أدبية هناك، تابعتها الصحافة المصرية بكل اهتمام. وعندما انتقلت جامعة الدول العربية إلى تونس بعد اتفاقية السلام سنة 1979م، انتقلت الشاعرة إلى هناك لمتابعة عملها، وخلال وجودها في تونس حققت حضوراً أدبياً ملموساً، وظهرت من خلال مهرجانات الشعر التي أقيمت هناك على المستوى العربي.

والشاعرة طلعت كتبت الشعر العمودي، أولاً وأجادت فيه، ثم كتبت شعر التفعيلة، ولكنها ما أجادت فيه كما أجادت في قصيدة البحر، وذلك لأنها شاعرة مطبوعة على أوزان الخليل، وهي حين تكتب قصيدة التفعيلة لا تبتعد كثيراً عن القصيدة الخليلية إلا في التوزيع.

والقصيدة المطوّلة التي أشرنا إليها، هي مؤشر واضح الدلالة على قدرة الشاعرة على توليد المعاني، وهي بذلك تعدُّ ذات نفسٍ إليها، ورغبة في الاسترسال، وهذا ما ظهر أيضاً في ديوانها (معلقة الألفين) فهي شاعرة تحاول أن تبزّ شعراء المعلقات قديماً وحديثاً، وكأنها في رهان مع فرسان الشعر وفحوله.

وقد نشرت بجريدة (الأهرام) في الثامن عشر من شباط سنة 2000م قصيدة تحت عنوان "على قمة الألفين" تعكس مدى إيمانها بعروبتها وقوميتها ووفائها لمصر:

على شرفة الألفين أهدي أحبتي
سلالاً بها ورد شهيٌّ وزنبقُ
أقول لهم يا أجمل الناس حبكم
على الدهر في قلبي سلاف مُعتّقُ
أقول لكم يا أهل مصر غرامكم
كما كان سيل عارم يتدفّقُ
ولا تحسبوا أن الفراق بقادرٍ
على محو ما بين الضلوع معشّقُ

وطلعت الرفاعي شاعرة ذات حسّ وطني عروبي، وتجلّى ذلك منذ ديوانها الثاني والثالث: (فتاة من القدس) و(مناضلة عربية)، وهذا الحسّ الوطني العروبي لازمها طيلة تجربتها الشعرية، حتى آخر ديوان صدر لها وهو (جهنم الجنون.. خارطة الطريق).

ويكفي أن نشير إلى أنّ ديوانها الأول (مهرجان الشروق) صدَّرته بإهداء تقول فيه: "إلى كل حرٍّ ثائرٍ على درب النضال والتحرير.. أهدي هذه المشاعر"، وقد غنّت الشاعرة للوحدة العربية، وهلّلت لفجرها، وخرجت في موكب شروقها تهتف سكرى من الفرح، تقول في قصيدة (فجر الوحدة) التي ألقتها في مهرجان الشعر الأول الذي أقيم في دمشق عام 1959م:

لا تسقني فالكأسُ بعدُ مليئةٌ
فاض الرحيقُ ندى وخُزامى
لا تسقني.. سكرى أنا في موكب الـ
إشراق ألمس في يدي الأجراما
إني رأيت الشمس قد تخذت على
أرضي لها بدل السماء مُقاما
ومواكب الشهداء.. قد أبصرتها
في المهرجان تراقص الأعلاما
أنا لم أنم.. هي يقظة عِلْويّةٌ
فيها كشفتُ عن الغمام غماما
دوّى الهتاف بمسمعي.. هي وحدة
إنّ الحقيقة فاقت الأحلاما

ومن الحديث عن الوحدة إلى الحديث عن الحرية وهما توءمان، لا يتغنى الشاعر بإحداهما حتى يتغنى بالأخرى، وهاهي

الشاعرة تهلّل للحرية في ذكرى الجلاء من خلال قصيدة (عيد الحرية):

هلَّ الربيع الذي في خافقي صدحتْ
أفراحُ فعلا الإنشادُ واصطخبا
ماذا أحسَّ؟ أسكرى بالرحيقِ أنا؟
سقانيَ المجدُ أقداحاً وما حسِبا
أنجمة أنا في الآفاق مريضُها
يا قومُ ما لي كأنّي أعتلي
ما سحرُ نيسانَ قد أذكى الحياةَ
وأرسلَ الشعرَ في آفاقها لهبا؟

وقد ألقتْ هذه القصيدة بمناسبة عيد الجلاء 17 نيسان/ إبريل في الحفل القومي الذي أقامته الوفود العربية في المدينة الجامعية في باريس.

وطلعت الرفاعي أيضاً شاعرة ثائرة متمردة، وهذا ما تجلى في ديوانها: (ثائرة)، الذي ظهر في عنفوان شبابها، ويبدو أن جذوة ثورتها لم تخمد حتى الآن، وإذا عدنا إلى ديوانها الأخير تجلّت لنا الثورة فيه على أشدّها، وإذا كانت في شعرها ثائرة مفرطة في عنفوانها، فهي إلى جانب ذلك رومانسية مفرطة في رومانسيتها... تقول:

فلتعذري عشقي و وَقْدَ صبابتي
وكما علمتِ محبتي بركانُ

وتقول في قصيدة (ما أحلى السلاح):

أختاهُ... جُرحُ الكِبْرِ.. يُضْرِمُ في دمائي.. ألفَ ثورة

وفي قصيدة: (ثورة) المنشورة في ديوانها (مهرجان الشروق) تجلّت الثورة على نحوٍ رامز، وفيها تقول:

من أين أغزلُ للشموسِ وشاحها
وإلامَ تزرعُ منكبي الأنجمُ
هذا نجيعي في هواك أريقه
وأراهُ أرخصَ ما إليكَ يُقدّمُ
أحنو على الرمل الطهورِ وأرتمي
وأمرّغُ الخدَّ النضيرَ وألثمُ
لا.. لن أفي دَينَ العروبةِ إنْ أنا
لم يروَ من دميَ الترابُ المُضرَمُ
أنا صخركِ العاتي الصَّمودُ وكِبْرُهُ
وأنا عليه الجدولُ المترنّمُ

وقد ألقت هذه القصيدة في مهرجان الشعر الذي أقيم في دمشق عام 1959م.

وفي شعر طلعت الرفاعي نجد نزعة صوفية في بعض قصائدها، وكان أول من تحدث عن الجانب الصوفي في شعر طلعت الرفاعي الشاعر المصري علي الجندي في

كتابه الذي أفرد لها فصلاً مطولاً واستفاض في الحديث عنها وتحت عنوان: (طلعت المتصوفة الربانية) الذي مهّد له بالحديث عن حبها الإلهي الروحاني وحبها العذري الأفلاطوني عاد ليتحدث عن نزعة التصوف في شعرها، وتوقف عند كنيتها وأشار إلى أن نسبها يرتقي إلى السيد أحمد الرفاعي، أحد أقطاب التصوف المشهورين، ثم يذكر أنها تنسب إلى أسرة هاشمية في مدينة حمص، وأنها بذلك سيدة شريفة من العترة النبوية الطاهرة.. هذا ما يخص نسبها أما ما يخص شعرها فلا يفصِّل القول في هذا الشعر الذي تتجلى فيه النزعة الصوفية، أما إذا انتقلنا إلى الدكتور محمد مصطفى الذي قدم لديوانها (حسناء.. قاهرتي) وجدناه هو الآخر يتحدث عن النظرة الصوفية البعيدة التي استشفها من شعرها، ويستشهد بقول نثري لها تتحدث فيه عن الفيض النوراني النابض في كيان الكون كله، وما الذات الشاعرة لدى الشاعر بنظرها سوى المرآة الخاصة التي تنعكس من خلالها أعظم الحقائق، ثم يتحدث عن الرؤية الصوفية عندها، والتي تتلخص بأن الشعر قدر كوني، يضفي البهاء على الكون، ويحكم الروابط في وحدة الوجود السرمدية، ويجعلنا نعود إلى إنسانيتنا فنحس بالغبطة والتوازن إزاء كل ما نراه في توافق وانسجام في هذا الكون، ثم يتحدث عن رؤيتها إلى الطبيعة، وتغلغلها في أعماقها، واندماجها بعناصرها، وهذا برأيه هو موجز الرؤية للشعر عند الشاعرة، ويستشهد على ذلك بقولها:

مَنْ ذا الذي للنحل أنزل وحيَه
حتى زهت بشفائها الأبدان؟!
مَنْ قال للشلال امضِ ضَفيرةً
من قمّةٍ لتحلّها الوديانُ؟!
مَنْ بثّ في العنقود ملحمة الطلى
فإذا القصيدة كرمة ودنانُ؟!
مِنْ قبلِ نوحٍ والقصائد خُرّدٌ
نظَم النخيلُ بيوتَها والبانُ
مِنْ يومِ عادٍ والعيونُ قصائدٌ
تشدو بها عند المهى الألحانُ
مَنْ لقّن الشحرورَ بحر عروضه
فقصيدُهُ نايٌ به وكمانُ؟!
مَنْ ألهم الورقاءَ ديوان الهوى
حتى اكتوت من وجدها الأفنانُ؟!
والمبدع الأعلى المهيمنُ شاعرٌ
أسمى قصائد فيضه الإنسانُ

ولاشك في أن ما انتهى إليه هذا المقطع الشعري يشير إلى إيمان الشاعرة بالله من خلال أحد أهم اسم من أسمائه الحسنى وهو المبدع، الذي تردد ذكره في القرآن الكريم

بصفته بديع السموات والأرض، وترى أن قمة إبداعه تجلّى في خلق الإنسان، وهذه النظرة تنبثق من شعور ديني عميق متأصل في نفس الشاعرة، وقد صبغ شعرها بصبغة صوفية، لا تستند إلى مفاهيم الصوفية ومصطلحاتها بقدر ما تستند إلى إحساس تأمّلي فردي، يتوصل إلى عظمة الخالق المبدع من خلال مخلوقاته، ومن خلال رؤية جمالية تستجلي ما في الكون من إبداع في المخلوقات تُوصِل الإنسان إلى المبدع الذي أحسن كل شيء خلقه.

والشاعرة طلعت تدلي بدلوها في الحديث عن الشعر، القديم منه والحديث، وتبيّن رأيها وموقفها بجلاء من الثنائية التي قصمت ظهر الشعر، وعمَّقت الهُوَّة بين قديمه وجديدة بما يعرف (بالأصالة والحداثة)، ونراها تميل إلى مفهوم الشعر الذي يعتمد على الومض على حدّ قول البحتري (والشعر لمْحٌ تكفي إشارته) ولا تفصل بين شكلي الشعر العمودي وشعر التفعيلة الذي عرف (بالشعر الحر)، وإذا كان الفضاء يتسع لكل الطيور، فإن الشاعرة ترى أن كل طائر له غصنه الذي يقف عليه، وكذلك الشاعر الذي يغرِّد كما يحلو له، ويتخذ الشكل الذي يرى ذاته فيه، وفي ذلك تقول:

ما لي وللشعر العمودِ "وحرّهِ"

إن صاغ عَمْرو أو شدا زيدانُ

غرّد بروضكَ مثلما يهوى الهوى

لك فيه أغصانٌ ولي أغصانُ

وإرادة الإبداع كلٌّ واحدٌ

بنقائه يتعملق العمرانُ

عارٌ على الكتّاب إن غاب السنا

والنجم فوق أجيجه سهرانُ

و"النقد" هل يوماً تفقّدَ غابةً

إن كانَ يحمي الغابةَ السرحان

درّ "الأصالة والحداثة" واحدٌ

إن صحَّ فيه الومض واللمعان

والشعر إن لم يشتعل حمماً فلا

كانت به الأقوال والأوزانُ

ونجد الشاعرة في قصيدة (حسناء.. قاهرتي) متمكنة من البحر والقافية، وعلى الرغم من طول القصيدة قلّما نجد فيها قافية قلقة، وقلّما نقع على وهنٍ في بنية البيت العروضية.

وفي هذه القصيدة نشعر بأن اللغة الشعرية مطواعة تستجيب لها في أحرج المواقف، وأدقّ الحالات، فتعبّر عن مشاعرها الدفينة وخلجاتها النفسية بلغة تستبطن مشاعرها وتصوّر إحساسها خير تصوير،

وإن حسن اختيار البحر والقافية ساعدها في ذلك.

والشاعرة طلعت تجيد الوصف القائم على التصوير الفني الذي يتخذ من الطبيعة ملهماً، ويحاول أن يبدع لوحات فنية على طريقة شعراء الإبداعية الجديدة، ومن خلال الاندماج في الطبيعة، والهروب إلى الغاب كما تجلى ذلك لدى شعراء الرومانسية في الغرب، وهذا الهروب له طابعه الخاص، فهو ليس هروباً فردياً، وإنما هو هروب مع من تحب، فيكون اللقاء في غابات (الفرلّق) وإن الشاعرة تتخذ من الطبيعة ومن الغاب تحديداً مسرحاً للحب ولقاء الحبيب، وفيه تتحرك صورها الفنية بجمالياتها وتقنياتها، وهذا ما نجده في قصيدة (لقاء في الفرلّق):

لقاءٌ أضاءَ.. بلا موعدِ

وهل يبسمُ السّعد في موعدِ؟

رمت بين خُطايَ بأرض العطاءَ

فضيّعت في سحرها مِقوَدي

هنا في الفرلّقِ يصحو الزمانُ

على خفقة النغم السرمدي

به الحُورُ هائمة في السماء

تُذيبُ الزمرَّدَ في الفرقدِ

أدرْ أيها الغابُ خضرَ الكؤوسِ

ويا نسمات الصبّا هدهِدي

هنا في مغاني الهوى والجمالِ

هنا في (الفرلّق) في معبدي

والشاعرة طلعت تتعامل مع الحلم تعاملاً جديداً، ومن خلال الواقع الذي تجعل منه خلفية لقصيدتها، تتطلع إلى حلم ليس بالضرورة أن تكون قد رأته في نومها، ولا يستبعد أن يكون من أحلام اليقظة، وتتصرف إلى محاولة التعبير عن هذا الحلم، مع قناعتها بأنه (حلم لا يفسر)، وتجيد الخوض في هذا الحلم بطريقة لافتة للنظر، وتتخذ من الرمز والتلميح وسيلة في التعبير عن حلمها، وتحاول أن ترسم ظلالاً ذات مدلول رامز، وتهيب بالمتلقي أن يستشف من خلال هذه الظلال الرامزة ما يحلو له لمعرفة شيء من هذا الحلم الذي يستعصي على التفسير.. وفي ذلك تقول في قصيدة (حلم لا يُفسَّر):

لا تلمني.. إنَّ في جفنيَّ.. حلْماً لم يفسَّرْ

يانعاً.. كالوردة الحمراء.. بل أشهى وأنضرْ

مثلما الينبوعُ.. نادته السواقي.. فتفجّرْ

نسجتْهُ الشمسُ.. من ذوبِ السنا.. للبدر

قلتُهُ للموج.. فانهدَّ صريعاً.. يتكسّرْ

وسقيتُ البحرَ منه.. فرأيتُ البحرَ يسكرْ

عجز العرّافُ عن تفسيرِهِ.. ماذا تذكّرْ

كلما لملمتهُ.. راح وراء الأفْقِ يُنثَرْ

صوراً سحريّةً.. فوق السما تُطوى وتُنشَرْ

سكبَ الليلُ عليها.. جمعة النجمِ المُحيَّرْ

ثمّ تتطلع الشاعرة إلى آفاق بعيدة، وتنشدُ الرحيل إلى المجهول عَبْرَ زورقٍ في البحر:

طُفْ بيَ المجهولَ.. يا زورقُ.. إنَّ الصبحَ

وكما غنّيتُ.. سِرْ بي.. لا تكنْ دوماً مُسيَّرْ

مُرَّ بيْ.. لا ترهبِ الإعصارَ.. فالهدأةُ أخطرْ

إنْ يطُلْ في البحرِ ليلي.. لستُ أرضى الليلَ

لا تلمني.. ربَّ طرْفٍ.. عندما أغمضَ..

لا تلمني.. لا تلُمْ قلباً.. إذا ذاب تبلورْ

لا تلمني.. لم يعُدْ في ناظري الشاطئ أخضرْ

وهذه القصيدة تتميز بالعذوبة والرشاقة، وهي طافحة بالغنائية والمشاعر الوجدانية، وهي تذكرنا بالقصيدة التي يغنيها محمد عبد الوهاب، ومطلعها:

عندما يأتي المساء

ونجوم الليل تُنثرْ

والمطّلع على شعر طلعت الرفاعي يلحظ لديها نزوعاً نحو التأمل والحكمة، وإذا كانت بعض الأبيات تأخذ شكل الحكمة، فإن هذه الأبيات ذات رؤية معاصرة، تختلف عن الرؤية التقليدية التي تتجلى في شعر الحكمة التقليدي، ويمكن أن نجد أبياتاً كثيرةً مبثوثة في قصائدها، ونكتفي بذكر بعض البيات كنموذج لشعر الحكمة الذي ربما يشكّلُ ظاهرة في شعرها، تقول في قصيدة (بائعة الجمال):

والضوء إبداع الكواكب كيف نورده الزوال

سر ائتلاق الشمس في التغيير من حالٍ

وفي قصيدة (وطني الحبيب) تقول:

أنا حبّة القمح التي في

تفنى ليحيا البيدر المترامي

وتقول أيضاً في قصيدة (حسناء.. قاهرتي):

سرّ انفجار النجم في إشعاعه

أن تستبدّ بحبسه الأزمانُ

والشعر قبل الوحي وحيٌ من

يملي صبيب ضيائه المنّانُ

والشاعرة طلعت قلبها معلَّق بدمشق، وزاد هذا التعلّق بعدها عنها، وإقامتها في القاهرة، وعلى الرغم من تطواف الشاعرة في معظم حواضر البلاد العربية، وفي عدد من أجمل العواصم العالمية، إلا أنها تبقى مشدودة إلى دمشق التي تحبها إلى درجة العشق والهيام، مثلها في ذلك مثل الشاعر

نزار قباني وغيره من الشعراء الذي تغنوا بدمشق، وأحبّوها إلى حدّ التقديس، وفي ذلك تقول:

ما زال يسكب "قاسيون" رحيقَهُ
والبدر فوق ذراعه سهرانُ
عطرُ الجبال تميمةٌ في موطني
تشفى به الأوجاع والأدرانُ
عشقُ الجَمالِ ضريبة في
لم ينج منها خافقٌ فنّانُ
صوت العروبة من دمشقَ
يعلو فساح الهائمين جنانُ

وإن بعد الشاعرة عن دمشق بشكل خاص، وبلادها بشكل عام فجّر في قلبها ينابيع الشوق والحنين، وخاصة حين تسافر إلى بلاد الغرب، ويذكر مؤلفا كتاب (الكاتبات السوريات) أنه (عندما كانت في سويسرا شاهدت الأطفال في الحدائق، ورنّت إلى بلادها، فرأت ما يعانيه أطفالها من عدم الرعاية، والفرق بين المستوى في تنظيم الحياة)، فجادت قريحتها بقصيدة عنوانها "من وحي الغرب" تقول فيها:

على رجع الصدى الغربيِّ
رحتُ أصوغ أنغامي
وأرسلُ في انطلاق الفجرِ أفراحي وآلامي
أطلُّ بدمعة حرّى تُقرّح جفنيَ الدامي
تلقنني دروس البعد حبَّ بلادي السامي
فأسكبه نشيد الحبّ في قيثار إلهامي)

وإن عشق الشاعرة لدمشق لم يمنعها أن تعشق مدينة أخرى مثل القاهرة التي أقامت فيها وسحرتها بكل ما فيها، وخاصة نهر النيل الذي بدا لها نهراً عاشقاً، يلهم الشعراء، لأنه منبع السحر والهوى والجمال على حدّ قولها في قصيدة (النهر العاشق):

منبع السحر والهوى والجمال
وانسياب الرؤى بجفن الليالي
دفقات الحياة والحب تترى
بين بوح الشذا وصمت الظلالِ
في خيال النخيل أطياف شعر
تلهب الشعر في نخيل الخيالِ
فسؤال يوحي بألف جواب
وجواب يوحي بألف سؤالِ
غنِّ يا نيل ما عهدتك حيرا
نَ تقاسي لظى الهوى القتّالِ
بين أمواجك الهيامى نداء
صاغه الشوق من حنين الرمالِ

ومن مخاطبة النيل إلى مخاطبة

الحبيب، ولا يمنع أن يندمجا معاً، فيصبحا حبيبين بنظر الشاعرة، وفي ذلك تقول:

يا حبيبي وفي الفؤاد سعير

يتلظى على رماد الدلال

ثمّ تنتقل الشاعرة إلى المقطع الثاني من القصيدة، مع تغيير طفيف في القافية، فتقول:

هدهدي الموج يا ضفاف

وابعثي الوجد في الفؤاد العليل

واسكبيه لحناً يفيض ويروي

قصة الحب في خفوق النخيل

بين جنبيك لو أجبت فصول

خالدات عن كل مضنى قتيل

فهنا دمعة تشعّ وسرّ

تمتمته خليلة لخليل

وهنا زورق يطوف رويداً

ضمّ إلفين في هوى وذهول

غمرا الكون فتنة وغناءً

ثم آبا في حرقة وغليل

يا ضفاف الغرام والعمر طيف

حدثيني عن الهوى وأطيلي

يا حبيبي وفي الفؤاد نشيد

رجَّعته أوتار حلم جميل

وأخيراً تنتقل إلى مقطع مختلف القافية والروي بشكل ملحوظ، تقول:

يا ضفاف الخلود كل غريب

في مغانيك بات غير غريب

نسي الأهلَ والأحبة لما

نسي الرشد في مداك الرحيب

ومن النيل تنتقل الشاعرة لتخاطب (أسوان) التي تبدو بنظرها جنة، وتارة أخرى تبدو قصيدة حب:

إيه (أسوان) أنت دفقة نور

تتهادى بفجر ليل طروبِ

جنة أنت من جمال طليق

وقصيدة من الهوى المشبوبِ

عصف الشوق بالضلوع فضـ

ـجّ الكون بالشوق والهوى

فعيون نشوى بخمر عيون

وقلوب تعلقت بقلوبِ

يا حبيبي وأنت ملء جفوني

وفؤادي مُلك الأسى واللهيبِ

يا حبيبي والنيل ينساب حباً

في عروقي مُغنياً يا حبيبي

وهناك تفاوت واضح بين شعرها العمودي ـ والشعر الذي كتبته على نظام التفعيلة، وهذا التفاوت يمكن أن نلحظه من خلال ديوانها الأخير **(جهنم الجنون)** الذي كُتبَ على تفعيلة واحدة، هي تفعيلة البحر الكامل (متفاعلن)، وكان على شكل مقاطع شعرية تبدأ بلازمة (خطرٌ.. خطرْ)، التي تذكرنا بلازمة السيّاب (مطرٌ.. مطرْ)، وهذه المقاطع تتلاحق على امتداد /300/ صفحة، لتشكّل في النهاية قصيدة واحدة، أو لنقل (قصيدة في ديوان)، وهذا الديوان من خلال مقارنته بديوان (حسناء.. قاهرتي)، الذي ضمّ قصيدة طويلة بلغت /255/ بيتاً كُتبت على البحرِ الكامل، نجد المقارنة ليست لصالح الدّيوان الأخير.

وفي ديوانها الأخير (جهنم الجنون) تنصرف الشاعرة إلى ما يمكن أن نسميه بالشعر السياسي الذي يتناول القضايا الوطنية والقومية، وينتقد السياسة العالمية المتمثلة بخارطة الطريق التي تحاول أن تعالج قضايانا العربية على طريقتها الخاصة، ومن خلال منظور غربي يكيل بمكيالين، وهذه القصيدة على الرغم من معالجتها الفكرية للقضايا العربية، إلا أنها لم تكن ذات سوية فنية قياساً لما كتبته في النصف الثاني من القرن العشرين، وكان هذا الديوان نتاج مطلع الألفية الجديدة، وحين ننظر إلى الشكل الذي كتبت به نجده لا يختلف عن شكل الشعر الحر الذي كتب في الستينات، ومن هذا الديوان نختار ما كتبته تحت عنوان: **(سيمفونية الخطر):**

خَطرٌ.. خَطرْ /أنّى يجولُ بك البصرْ/ هلعٌ وسَحْقٌ/ حيث كنتَ/ وحيث سرتَ/ ولا مفرْ..

وتحت عنوان **(سكنت جماجمَنا القنابلُ)** تقول:

خطر.. خطر/ سكنت/ جماجمَنا القنابل/ لا لسانَ ولا بصرْ/ أكلت ضباعُ القوة الرعناء/ أدمغةَ البشر/ ذعرٌ وفتكٌ/ في القيامِ/ وفي المنامِ/ وفي السهرْ.

خطر.. خطرْ/ في شاشة التلفازِ/ في المذياعِ/ في همس الوتر.

وتنتقل الشاعرة لتتحدث عمّا حلَّ ببغداد فتقول تحت عنوان **(بغداد):**

خطر.. خطرْ/ بغدادُ/ ما غابت "لبابلَ" شمسُها/ "والسومريةُ"/ لم تزل تسقي القمرْ/ بغدادُ/ "هولاكو"/ بأرضكِ هالكٌ/ وكما علمتِ/ لديك ما لاقى التترْ/ "بغداد"/ يا أمّ البواسلِ/ يا ملاذَ الأوفياءْ/ أنت يا أغلى/ أماني الكبرياء.. /أنت القويةُ../ أنت أمُ الشمسِ/ أم الأقوياء../ النصر آتٍ يا عراقُ/ وآخر الليلِ الضياءْ/ بغدادُ/ يا عشق البطولةِ/ كم بك

الباغي اندحرْ/ أنت الصواعق والبهاءُ/ وروعة الألق الأغر/ أنت الزلازل/ والأعاصير الغضابُ/ لمن غدر/ أبطالك الأحرار/ ملحمة الرعود/ لمن هدر/ بغداد/ موعدنا الشروق/ وموعد الحق الظفر.

ثم تسير القصيدة على هذا المنوال مقطعاً إثر مقطع، ويمكن أن نعدّ تلك المقاطع المختارة أنموذجاً لما جاء في الديوان.

ولكي نتوقف عند أهم ما جاء في هذا الديوان نسوق ما ذكرته الشاعرة على صفحة الغلاف الأخير للديوان وفيه تقول:

يا ثائراً عشقَ السلامَ/ حسامُه/ والعزمُ قد لبسَ الصواعقَ والقدر/ لا يعرف الإعصارُ/ في وهج الهوى/ نوماً على سيل الدماءِ: إذا هدر/ الجرح ينزفُ/ كيف يعرفُ "هدنةً"/ في وقده/ قبل الضماد المنتظرْ/ يا من يقيمُ/ على الرماد بيوتَه/ تحت الرماد الجمرُ/ ما برح السهر/ نفقٌ بخارطة الطريق/ ملغمٌ.. / سترُ الجحيم/ على الجدار به انحسر.

والملاحظ أن هذا النص الشعري الذي اختارته الشاعرة لتجعله في الصفحة الأخيرة للديوان هو من الشعر العمودي الذي تمّ توزيعه على شكل قصيدة التفعيلة، فمن عام 1958م إلى عام 2003م، نجد الشاعرة تلجأ إلى هذه الطريقة في التعامل مع الشكل الشعري وتوزيعه، وكأنه لا خلاف بين الشكل العمودي والشكل الحرّ بنظرها.

وإذا تتبعنا أصداء التجربة الشعرية لطلعت الرفاعي في الحركة النقدية في سورية، وجدنا تقصيراً كبيراً، وتجاهلاً مريباً لصوتها الشعري المتميز... وحين نستعرض الكتب النقدية التي تناولت الحركة الشعرية في سورية نجد شبه غياب لهذا الصوت الذي ترددت أصداؤه في المهرجانات الشعرية العربية الكبرى في سورية ومصر وتونس وغيرها من البلاد العربية.

وإنّ أكثر من اهتمّ بالشاعرة طلعت الرفاعي الشاعر المصري علي الجندي عميد كلية دار العلوم بجامعة القاهرة سابقاً، وعضو لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ووكيل جمعية الشعراء بالإقليم الجنوبي لدولة الوحدة في أواخر الخمسينات، وقد ظهر جلياً هذا الاهتمام في كتابه (خمسة أيام في دمشق الفيحاء) الذي وثّق فيه لوقائع المهرجان الشعري الذي أُقيم في دمشق من 16 إلى 20 من شهر أيار (مايو) سنة 1959م، وأصدر كتاباً يقع في 280 صفحة من القطع الكبير، وقد أهدى هذا الكتاب إلى الشاعرة الدكتورة طلعت الرفاعي، وتصدَّر الإهداء هذا الكتاب مع صورة جميلة لها، ومما جاء في هذا الإهداء قوله: (إلى الفتاة النبيلة المثالية، والشاعرة الملهَمة العبقرية، ووارثة الخنساء وليلى الإخليلية. إلى الفتاة التي جمعت بين كرم الخلق، ونبل العاطفة، وسمو الوجدان،

وشرف العلم، ورفعة الأدب، وكبرياء الشعر وعزة الحسب..)، وفضلاً عن الإهداء فقد أهدى لها قصيدة مطوّلة بعنوان (إلى صاحبة المعطف الأحمر) بلغت 75 بيتاً.

وخصّ هذا الكتاب الشاعرة بما يقارب ثلث صفحاته، وتحدّث عنها بإسهاب، وقد نظر إليها بعين الرضا والإعجاب، وبمزيد من المبالغة والإطناب، ويبقى ما كتبه عنها في حينه مرجعاً عن الشاعرة طلعت التي لمع نجمها في مهرجانات الشعر، وشاركت إلى جانب كبار الشعراء في ذلك العصر، وفي هذا المهرجان تحديداً اشتركت معها شاعرتان كبيرتان هما: جليلة رضا، وعزيزة هارون، ومن الشعراء الذين شاركوا معها علي الجندي وأحمد رامي وعبد الرحمن صدقي ومحمود عماد وصالح جودت وعلي أحمد باكثير وهاشم الرفاعي وفوزي العنتيل ومحمد التهامي ويوسف الخطيب وعلي هاشم رشيد وأنور العطار وشفيق جبري ونديم محمد وعدنان مردم بك ورفيق فاخوري وسليمان العيسى وعبد الباسط الصوفي وغيرهم.

وإن كل شهادة بشاعر لا ترقى إلى شهادة قصيدته عليه، ولهذا سنترك القصيدة في النهاية تدلي بشهادتها على صاحبتها.. ويكفي أن نقرأ جزءاً من قصيدتها المطوّلة (حسناء.. قاهرتي) التي تخاطب فيها القاهرة خطاب العاشق للمعشوق، وفيها تقول:

حسناء.. قاهرة الزمانِ بسحرها
يشدو الزمان وترقص الأغصانُ
حسناءُ.. قاهرتي وسحرك قاهري
والقاهرات جميعهنَّ حسان
من كلّ فاترة اللّحاظِ جبينها
ألقٌ ونهر عيونها ألحان
يترنّح الورد الخجول بخدها
ويصدرها الريحان والرمان
"نيلية العينين" عرس لحاظها
في المهرجان كواكب وقيانُ
ما بال طرفكِ كلما عاتبته
ضحك الدلال به وفاض حنانُ
كم قلتِ لي لا ترحلي وطغى النوى
ومتى استجاب مع الهوى
ما رحت من عينيك اهرب مرة
إلا رجعت يهدني الإدمان
لا تعذليني إن حزمتُ حقائبي
فجوانحي ما زارها الهجران
ما زال عطرك فوق كلّ معاطفي
وبكل خفق فيّ منكِ دنانُ

ما كنت أحسب أن تثور عواصفي
ويجنّ فيها الموج والخلجان
لم تدر طائرتي غداة تحركت
أني لديكِ وفاتني الطيرانُ
عيناي في عينيكِ تكتب قصة
ومن اللهيب على اللمى ديوانُ

هذه هي الشاعرة الكبيرة طلعت الرفاعي التي كانت صوتاً شعرياً متميزاً على الصعيدين المحلّي والعربي، وقد استطاعت أن تحقّق مكاناً مرموقاً في حركة الشعر العربي الحديث على الرغم من التجاهل الذي لحق لها، وإذا عُدَّت الشاعرات العربيات الأكثر أصالةً في الوطن العربي فإنَّ الشاعرة طلعت الرفاعي يمكن أن تُذكر إلى جانب نازك الملائكة وفدوى طوقان.

المصادر والمراجع:

1 ـ مهرجان الشروق ـ شعر ـ دكتورة طلعت الرفاعي ـ دار مكتبة الفكر ـ طرابلس، ليبيا ـ بلا تاريخ ـ قطع صغير ـ 134 صفحة.

2 ـ ثائرة ـ شعر ـ طلعت الرفاعي ـ قطع صغير ـ 29 صفحة ـ دار الفكر ـ بيروت 1971م.

3 ـ فتاة من القدس ـ طلعت الرفاعي ـ قصة شعرية ـ دار الفكر ـ بيروت ـ بلا تاريخ.

4 ـ حسناء.. قاهرتي ـ الدكتورة طلعت الرفاعي ـ قدم له الدكتور محمد مصطفى ـ منشورات د. طلعت الرفاعي ـ قطع وسط ـ 280 صفحة ـ دار المدينة المنورة ـ القاهرة ـ 1990م.

5 ـ جهنم الجنون.. خارطة الطريق ـ الدكتورة طلعت الرفاعي ـ قطع وسط ـ 300 صفحة ـ دار كيوان ـ دمشق 2003م.

6 ـ أغنية للحب ـ شعر ـ الدكتور طلعت الرفاعي ـ مجلة (الأديب) ـ الجزء التاسع ـ المجلد 34 ـ السنة السابعة عشرة ـ سبتمبر 1958م.

7 ـ خمسة أيام في دمشق الفيحاء ـ الشاعر المصري علي الجندي ـ مكتبة نهضة مصر بالفجالة 1959م ـ (راجع فصل: جنيّة عبقر أو طلعت الرفاعي، ص104–172).

8 ـ أديبات عربيات (سيَر ودراسات) ـ عيسى فتّوح ـ ج1: دمشق 1994م ـ ج2: دار طلاس ـ دمشق 2002م ـ (راجع مقالة: الدكتورة طلعت الرفاعي شاعرة الحب والقومية العربية).

9 ـ جريدة (النقّاد) ـ عدد 425 ـ تاريخ 1958/4/11م.

10 ـ معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين ـ عبد القادر عياش ـ دار الفكر ـ دمشق 1985م.

11 ـ الكاتبات السوريات (1893–1987) ـ مروان المصري ومحمد علي وعلاني ـ دار الأهالي ـ دمشق 1988م.

12 ـ مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث ـ د. جوزيف زيدان ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جِدّة ـ 1406هـ/ 1986م.

13 ـ معجم الصوت النسائي في الأدب العربي الحديث ـ أحمد دوغان ـ دار الثريا ـ حلب 2004م.

14 ـ أعضاء اتحاد الكتّاب العرب ـ إعداد: أديب عزت ود. سمير روحي الفيصل وحسن حميد ـ منشورات اتحاد الكتّاب العرب ـ دمشق 1995م.

15 ـ مشاركة المرأة في سورية منذ الاستقلال 1945م وحتى 1975م ـ نبيلة الرزاز ـ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق 1975م.

16 ـ أدب المرأة في سورية ـ هاشم عثمان (المحامي) ـ العرفان ـ س 62، ع6 ـ ديسمبر 1974م ـ ص1216–1225، س63، ع1 ـ يناير 1975م ـ ص54–62.

17 ـ من الأدب المقارن ـ نجيب العقيقي ـ ج1: ط1 ـ دار المعارف بمصر 1948م ـ ج2، ط3 ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة 1976م.

18 ـ ما أحلى السلاح (شعر) ـ طلعت الرفاعي ـ سلسلة الكتاب الشهري لمجلة الموقف الأدبي ـ كتاب الجيب(2) ـ المقاومة (منتخبات شعرية) ـ اتحاد الكتّاب العرب ـ دمشق 2006م.

19 ـ المرأة في كتاباتها ـ أحمد جاسم الحميدي ـ دار أبو حسان ـ دمشق 1986م.

20 ـ نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر ـ روز غريّب ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1980م.

21 ـ نسمات وأعاصير في الشعر النسائي المعاصر ـ روز غريّب ـ مجلة الفكر العربي ـ س2، ع17–18، ص197–203 ـ أيلول/ كانون الأول 1980م.

22 ـ شاعرات معاصرات من الأقطار العربية ـ روز غريّب ـ مجلة (الأديب) ـ س37 ـ ع4 ـ ص30–34 ـ إبريل 1978م.

23 ـ الشاعرة العربية المعاصرة ـ عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ـ محاضرات ألقتها على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية ـ جامعة الدول العربية ـ معهد الدراسات العربية العالية ـ القاهرة 1963م (ذكرت بنت الشاطئ عشرين ديواناً لإحدى عشرة شاعرة، ثمَّ ذكرت شاعرات أخريات لم يطبعنَ أو لم يصل

إليها ما طُبعَ لهنَّ: ومنهنَّ: طلعت الرفاعي وهند هارون من سورية).
24 ـ الأدب النسوي المعاصر ـ عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ـ مجلة الأفق الجديد ـ س1، ع19 ـ ص2-4-1، تموز 1962م.
25 ـ الحرية في أدب المرأة ـ عفيف فرّاج ـ ط1: دار الفارابي ـ بيروت 1975م ـ ط2: مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت 1980م.
26 ـ بلاغة النساء في القرن العشرين ـ فتحية محمد ـ مصر ـ د.ت.
27 ـ سابقات العصر ـ وداد سكاكيني ـ الندوة الثقافية ـ دمشق 1986م.
28 ـ نساء شهيرات من الشرق والغرب ـ وداد سكاكيني وتماضر توفيق دار إحياء الكتب العربية ـ القاهرة 1959م.
29 ـ من عبقريات نساء القرن التاسع عشر ـ يوسف يعقوب مسكوني ـ ج1 ـ ط2 ـ مطبعة المعارف ـ بغداد 1959م.
30 ـ شاعرات العراق المعاصرات ـ سلمان الهادي الطعمة ـ ط1: النجف 1955م ـ ط2: دار البراق ـ لندن 1959م.
31 ـ أدب المرأة العراقية في القرن العشرين ـ بدوي طبانة ـ ط1: دار العالم العربي ـ القاهرة 1948م ـ ط2: دار الثقافة ـ بيروت 1974م.
32 ـ عربيات من سورية أديبات ـ سامي الكيالي ـ مجلة (العربي) ـ ع38 ـ ص61-66 ـ يناير 1962م.
33 ـ الكتابة النسائية.. التخييل والتلقي ـ مجموعة من الكاتبات والكتّاب ـ اتحاد كتّاب المغرب 2006م.
34 ـ مهرجان الشعر الأول (دمشق 1959م) ـ الجمهورية العربية المتحدة ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والذي أقيمَ في دمشق في المدة من 16-20 مايو/ أيار 1959م ـ مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ـ القاهرة ـ حزيران 1960م.
35 ـ وداعاً عبد الناصر ـ مجموعة شعرية ـ عبد المعطي حجازي، أمل دنقل، بدر توفيق، سميح القاسم، صلاح عبد الصبور، طلعت الرفاعي، عبد المنعم الرفاعي، فاروق شوشة، محمد إبراهيم أبو سنة، محمد الجيار، محمد الفيتوري، محمد حسن إسماعيل، محمود درويش، معين بسيسو ـ الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1971م.

❑❑

ملامح المشهد الخمري
في شعر نديم محمد

يوسف مصطفى

الحديث عن /نديم محمد/ حديثٌ يطول، فهو الشاعر الرومانسي وبامتيازٍ.. وهو شاعر الحزن، والألم، والانكسار، وهو الشاعر الغزلي.. العذري، والمادي، والوجداني في ملامسته القضايا الأنثوية.. كما أنه الشاعر القومي وبامتيازٍ أيضاً.. ولم يكن شعر الخمرة بعيداً عن إبداعه الفني.

رحلتنا معه اليوم شأنٌ إبداعي آخر وهو مع بعض شعره الخمريِّ.. لنقارب **مشهدية بناء هذا النمط الشعري فنياً لديه.**

عهد الإنسان بالخمرة، عهد العنب بالاختمار، لا فرق في تعاطيها بين رفيعٍ ووضيعٍ. سميت /الخمرة/ لاختمار موادها فإذاً قيل /الراح/ فذلك إشارةٌ إلى الروح والارتياح.. والرحيق نظراً لصفائها وطيب رائحتها وهكذا.. أمّا الناس كمجتمعٍ فإنهم من الخمرة فئتان.. واحدةٌ تراها سبيلاً إلى الخبل، والخضوع، والخلاعة، والمرض، وأخرى تعتبرها أداةً لإرهاف الحس، ومنجاةً من الهموم وتعب الأيام.

لكن الشعراء جعلوها مهبطاً لإلهامهم، وسلماً لإبداعهم، وجمالاً لآرائهم.. يرتقون معها إلى تلمس الفكر والجمال، فهي والشعر في نظرهم شريكان.

لا نريد الإطالة في هذه المقدمة الخمرية، فلستُ من شاربيها.. لكنه سياق أردناه **لنصل إلى بعض جماليات النص الشعري الخمري عند /نديم محمد/.**

يقول نديم محمد في النشيد الأول من ديوان /آلام/:

هدرة في جراحِ نفسي.. وجُوعٌ

يَنهشُ الحِسَّ.. بالنيوبِ

وتفحُّ الأوجاعُ ملءَ ضُلوعِي

كالثعابينِ في الرِّمالِ الظَّوامي

فدعوني أعصرْ مِنَ الخمر في

فينشى بالخَمرِ.. جُرُحَ غَرامِي

اتركوني أُطفئْ بنيرانِها الخَضراءِ

ناراً مشبوبةً في عظامِي

اتركوني لليّلِ.. للخمرِ.. للدَّمعِ

لشهقٍ مُرٍّ.. وموتٍ زُؤَامِ

لاشك أن ديوان /آلام/ كتبه الشاعر في أواخر الأربعينات، وأوائل الخمسينات من القرن الماضي.. وكانت سنينٌ بدايتُها مرضٌ، ومعاناةٌ، وأحلامٌ، وتطلعاتٌ يرافقها كلها خيبة أملٍ وانكساراتٍ.

أما فنية السقيا الخمرية كما وردت في النص فقد مهد نديمٌ بوصف حاله الذي آل إليه:

/هدرة في جراح نفسي.. وجوعٌ/ فالهدرة نوعٌ من صوت التفجر والغضب.. هذه الهدرة هي في جراح النفس، وجراحُ النفس هي في حالة الجوع الذي /ينهش الحس/. والنهش هو قضم الوحوش للفريسة بنيوبها الضّواري.. تابع الشاعر وصف وضعه: فالأوجاع هي الأفاعي في ضلوعه.. إنها أفاعي الصحارى والرمال الظامئة كنايةً عن حدةِ سموم هذه الأفاعي، وتأثيرها.. أمام هذا الوضع /التراجيدي/ الذي آل إليه. طلب السقيا الخمرية تأسياً، وتخفيفاً عما صار إليه وضعه.. **والسقيا لدى نديم كما وردت في النص ليست /احتساءً تقليدياً/ بل هي عصر الخمر على الجرح /فدعوني أعصر من الخمر في جرحي/ وهي صورة فنية،** ومشهد خمري يحمل الجدة في شكل التعاطي والسقيا فشربها هو رواء الجرح النفسي الذي يحياه.. أما /النار الخضراء/ في البيت الرابع المتولدة من الخمرة.. فهي النار التي ستطفئ نار المعاناة التي سكنت حتى عظامه. **فالمعادلة هي: إنَّ نار الخمرة الخضراء ذات الأفياء، والظلال، والبرود ستطفئ نار الألم والحرقة والمعاناة التي طالت حتى العظام.. بالإضافة إلى جمالية رمزية الصورة بتعبير /نيرانها الخضراء، ولعل الصورة مشتقة من /نار إبراهيم/ الباردة هي نار السلامة،** النار مشهدها العادي هو نارٌ حمراء.

يختم الشاعر نشيده الأول بمشهد خمري آخر يقول:

ضرَّجَ الفجرُ عرَيهُ.. بشهاقِي

واستحمَّ الدُّجى بدمعيَ الهَامي

وتشظتْ في رهبة السُّهدِ آهاتي

وفُتَتْ جَذْواتُها في جامي

فاتركيني.. أعقرْ شَبابي على

الكأسِ... وأهرْم قبلَ ارتدادِ الظَّلامِ

أرأيت الغلامَ.. يهمسُ في سَمْعِي

إلى ألحانِ.. آخذاً بزمامي؟!

مهد نديم لدخوله الخمري الثاني.. كما في النص الأول بوصف حاله وما آل إليه:

/ضرَّجَ الفجرُ عريَهُ.. بِشهاقي/. فشهاق نديم كما تبدو الصورة هو شهاقٌ نازفٌ دمويٌ امتدَّ حتى الفجر.. بمعنى أنه لم ينم ليله من الألم حتى بزوغ أنوار الفجر.. أي انبلاجها وهي مضرجةٌ بشهاق نديمٍ.. يعطف الشاعر ليقول: لقد اغتسل الظلام بدموعي التي لم تجف.. إنَّه ليل السهاد والقلق والحزن الممتد حتى الصباح.. آهاته مبعثرةً، وجمراتها الحارقة مفتتةٌ في جامه أي في كأس شرابه إنَّها كأس داخله النفسيِّ، وما يعانيه.

أمام هذه الدائرة الحزينة المغلقة.. جاء نداؤه الخمري /فاتركيني.. أعقر شبابي على الكأس/. إنَّه طلب الفناء في الخمر.. طلب الغياب عن الواقع ومرارته قبل أن يرتد الظلام، ويطول ليل السهاد الجديد.. **لعل المشهد الظريف الرائع هو اقتياد الغلام له إلى ألحان مستسلماً لطلب الشراب.** هارباً من كل ما عانى ويعاني من خيبةٍ وانكساراتٍ.

في النشيد الثاني من ديوان /آلام/.. يبدأ غزلاً بمن تمنى، وأحبَّ، أو حلم، وأراد.. لكن الخيبة هي المحصلة فحلمها القصر، وهو ذاهبٌ إلى حانه:

أنتِ في خطرةِ النَّسيمِ.. على الرَّوضِ
وفي العطر والنَّدى.. والضِّياءِ
أنتِ خمري.. إذا شربتُ.. وشكوي
حين أشكُو.. ولوعتي.. وبكائِي
أنتِ صَمْتي.. وأنتِ نُطقي.. وشَهقِي
واضطرابي.. وخشيتي.. وحيائي
أنتِ لحني.. لو كنتُ أعقلُ لحناً
ورجائي.. لو كانَ لي منْ رجائِي

لقد أصبحت أنثاهُ في كل وجوده امتداداً، وشمولاً، ولم يتركْ له مساحة وعيٍ، أو فراغٍ، أو تأملٍ.. هي في رفَّات النسيمِ، وفي عطر الحقول، ونداها، وضيائها.. هي خمرهُ، وشكواهُ، ولوعته، وبكاؤه.. هي صمته، ونطقه، وشهقه، واضطرابه.. خشيته وحياؤه.. هي لحنه لو كان يعي هذا اللحن، ورجاؤه لو كان له من رجاءٍ.

في هذا النص يندمج نديم مع أنثاه اندماجاً مادياً، وروحياً كاملاً فهي طيفٌ ملأ عالمه، وزمانه في ليله ونهاره، في هوائه وشربه، في صمته ونطقه.. في كلِّه لقد غدت عالماً يسكنهُ ويحيط به.

في جمالية بناء النص نلاحظ التكرارية للضمير /أنت/ هذه التأكيدية حملت صدق العاطفة والداخل كما حلمت شفافية عذرية خاصة، ونمطاً من الشكوى بدأت بخطرة

النسيم ودلالاته.. ثم الطعام والشراب، والكلام، والحياء.. لتنتهي باللحن والرجاء.. كان هناك تدرجٌ منطقيٌ في وصف مستويات التأثير الخارجية والداخلية بالإضافة للانسجام النسقي في مفردات البيت عبر التضادية المفارقة: خمري وشكوي.. صمتي ونُطقي، شهقي واضطرابي، خشيتي وحيائي.. لحني ورجائي.

هذه التأكيدية بالضمير /أنت/ وهذا الانسجام الإيقاعيُ لمفردات الأبيات، واتساع دائرة دلالة اللفظ وشموله المادي والمعنوي أكسب هذا النص لغةً وبناءً خاصاً، وصدقية لها نمطها التعبيري في هذه البنائية الشعرية.. إنَّها /خصوصية نديم، ونمط شاعريته المتميز/.

في مشهد خمري آخر يقول:

إنْ تنامي فالقصرُ.. والمِضْجَعُ

الهاني.. وشتى غرائبُ النَّعماءِ

ولي ألحانُ.. كلَّ حظيَّ مِنَ الدُّنيا

فمنها بدئي.. وفيها انتهائِي

يا غلامُ الخمرَ المعتقة الصَرفَ

ودعني لسكرةٍ عمياءِ

اسقنيِها أو يموتَ رأسي على زَنْدِي

وأغدُو.. كالصَّخرةِ الصَّماءِ

هذيانٌ تنشقَ عنهُ جراحي

وتراجيعُ من صفيرِ شقائِي

آهِ بعداً للحسِّ فالخمر يا ساقِ

وصَبراً حتى يتمَّ انطفائِي

مشهدٌ خمريٌ آخر عنوانه اليأس والإحباط، ولوحةٌ /تراجيديةٌ/ تحكمها آليات الهروب، وصراع الداخل النفسي.. فشل حبه، ورحيل المحبوبة إلى آخر غيره طمعاً بالقصر والثراء. افترق طريق **المحبين: هي إلى القصر.. وهو إلى ألحان قدره وعزاؤه** الوحيد للهروب من واقعه.

كانت لغةُ النص تحمل صيغة الأمر والطلب الملح: اسقنيها، اسقني، وقبلها لغةُ النداء: /يا غلام الخمر المعتقة/.. نداؤه الأخير /آه بعداً للحسِّ/ إنَّه نداء طلب السقيا حتى الانطفاء والغياب...

واضحٌ مستوى الهروب من الواقع، والإحساس به في النص.. استطاع /نديم/ أن يمهد بروعةٍ لهذا الطلب، والمشهد الخمري في بيته الأول:

إنْ تنامي فالقصرُ.. والمِضْجَعُ

الهاني.. وشتى غرائبُ النَّعماءِ

أمام واقع ما أصبحت فيه أنثاه، وأمله.. كان حال المحب هو طلب الانطفاء والغياب لينسى واقعه، وما آل إليه فكانت معادلة: **القصر والحان، يقابلها الشراب** الذي ينفذ في العظم على قساوته، إنها قساوة /نيدم/ على

ما آل إليه.

في تعبيره /اسقني أو يموتَ رأسي على زندي/ المقصود طلب الشراب حتى يلوي رأسه على زنده. **الالتواءُ الرأسي هو التواء الانطفاء.** يغدو جماداً لا حراك فيه، ولا حس كالصخرة الصماء.. **يحضر /نديم/ مستويين اليمين:** الهذيان الذي تتشق عنه الجراح والصدى، والتراجيع الصادرة من صفير الشقاء.. فلشقاء /نديم/ صفيره وتراجيعه إنه صفير الضعف والتلاشي والألم الكبير /التراجيع الصادرة عن صفير الشقاء لا عن الشقاء /والصفير أبعد مسافةً وتأثيراً من دائرة الشقاء/.. وهذا النمط من التعبير عرفه شعر /نديم محمد/ يقول مثلاً:

أُنقيّ في شَرْقَةِ الصُّبحِ

أصداءُ فؤادي بنغمة العصفُورِ

شرقةُ الصُّبح هي الفعلُ الصادر عن الصبح، وهو الإشراق الممتد في الوجود، وأصداء الفؤاد هي الانتشار الأوسع الصادر عن أصل الفؤاد فهو المساحة الأشمل.

يقول مثلاً:

وتشَفُّ الغيومُ عَنْ حمرةٍ

وتعلو أغنَيَّةُ الشُّحْرُورِ

يتحدث عن حمرة الشمس، وهي في حالة المغيب، ولا يخاطب قرص الشمس مباشرةً.. وحمرة الشمس تحتل مساحة الأفق عند المغيب، عندما يبدو قرص الشمس دائرياً ومحدداً يقول نديم:

أنَا طيفُ الشَّقاءِ يرجمني الكونُ

بلحظِ البغضاءِ والانتقامِ

وطيفُ الشي أكبر من الشيء ذاته.. هكذا يشتغل /نديمٌ/ في توليف صوره ومساحاتها خصوصاً /التراجيدي/ الألمي الانكساريَّ منها. فهو يشتغل على المساحات التي تحمل دلالات التشظي والضياع.. والتي تمنح فضاءً خاصاً وتركيبياً يحمل إيقاعه الاستثنائي ونبضه الخاص: شرقةُ الصبح ـ طيف الشقاء ـ رهبة السهد ـ أصداء الفؤاد ـ حمرة الشمس ـ صفير الشقاء ـ غرائب النعماء ـ عبق السكر ـ أملي بردٌ. والكثير الكثير غيرُها في كل شعر /نديم/ إنها نمط أسلوبيٌ جماليٌ يضيف جديداً لدلالة أصل الشيء ويضفي رمزيةً، وطيفاً سوريالياً عبر هذه الانزياحات، ومساحات دلالاتها.

شرقةٌ ـ طيفٌ ـ رهبةٌ ـ أصداءٌ ـ حمرةٌ ـ صفيرٌ ـ غرائبُ ـ عبقٌ ـ أملي. وهذا جزء من الفنية العالية في بناء المدماك الشعري في البيت، والمقطع، وبالتالي كامل القصيدة في شعر /نديم محمد/.

أختم بمشهدٍ خمري آخر يقول /نديم/ في النشيد الخامس عشر من /آلام/:

1 ـ اسْقِنِيها تنشّ في يبسِ الحَلقِ

نشيشَ النيرانِ في الأعوادِ..

2 ـ اسقنيِها أرقَّ من قشرةِ النُّورِ

وأقسى.. من منجلِ الحصَّادِ

3 ـ من رآها تدورُ في الكأسِ كالبؤبؤِ

في مقلتي الجريحِ.. الصَّادي؟

4 ـ مَنْ رآها تنهدُّ من شفةِ الدَّنِ

رأى السَّيلَ.. طاغياً.. في

5 ـ تَشْرَبُ العَينُ ـ قبلَها ـ عبقَ السُّكرِ

فيمشي الخمَّارَ.. في الآمادِ

6 ـ فمُها دافئٌ وفي أملي بَرْدٌ

عساها تُعينُ.. في اسعادي

7 ـ فدعوني.. أذيبُ في الخمرِ أنفاسي

وفي الشِّعرِ.. ساخراً بالعبادِ

8 ـ جنتي فيهما.. منَ السُّكرِ والسِّحرِ

ودارُ النعيمِ.. للزُّهادِ

9 ـ اتركوني.. أغبْ.. لأسْلَمَ بعضَ

الحِينِ.. من عارِ أمتي..

10 ـ كمْ جناحٍ أذلَّهُ الحَومُ فانهدَّ

عزيزاً بنبلةِ الصَّيادِ.

الخصائص العامة لهذا النص هو غناه الصوري، وتنوع هذه الصور في وصف /نديم/ للخمرة.. فهي في البيت الأول /تنشُّ في الحلق كما تنش النار في الأحطاب /والنشيش نوعً من الاحتراق للحطب الرطب، وهو احتراقٌ بطيءٌ يصدر صوتاً.. لماذا اختار /نديمٌ/ هذا النوع من الاحتراق.. إنَّه نمط الاحتراق الرطب فحلق /نديم/ وهو موقع التنفس /والإخراج الصوتي/ ليس في حالة اليباس لكنه في حالة الاقتراب من اليباس.. الصورة الأكثر رمزية هي /يباس الحلق/ هذا يعني قلة النطق، وضعفه، وربَّما الحلق هو رمزٌ آخر لما يصدر عن الذات الشاعرة فهو في حالة اليباس. والخمرة باحتراقها ستعيد توليف هذا اليباس ليعيد صوته، وإبداعه.. في البيت الثاني يصف الخمرة /أرق من قشرة النور/ فالنور رمز الشفافية، وهنا العودة للنمط /الأسلوب النديمي/ في مخاطبة المحيط وما يصدر عنه /قشرة النور/ والقشرة هي ما يحيط بأصل الكتلة الأصلية، فيحفظها، ويزينها، ويحمل لمعانها وبالتالي صورها الحركية التي تفيض بدلالة الإضاءة. فالنور مصدر الضوء، والاهتداء في ليل الظلام.

أما الصورة التالية في البيت /أقسى من منجل الحصاد/ فالمنجل رمز الحصاد، وجني القمح.. فأي حصادٍ أراد /نديم/ من منجل الخمرة.. إنه /المنجل الخمري/ الذي سيحصد إبداعات /نديم/ ويرسلها إلى بيادر المواسم والجني، وعندما يكون المنجل حاداً سيجني السنابل بسرعةٍ، ودقةٍ، لتصبح أضاميم قمح

من جني شعر /نديم/.. هكذا أقرأ /منجل الخمرة/ عند نديم. وإلاً لماذا أحضر المنجل الحاد كمعادلٍ لخمرة قشرة النور.. فقشرة النور ستضيء العوالم الداخلية /لنديم، ستضيء حقول الإبداع لديه ليأتي منجلها فيجني هذا الإبداع مواسمَ وعطاءً.

أما دوران الخمرة في الكأس /كدوران البؤبؤ في مقلة الجريح العطشان/.. فهي رؤية نديم لهذا الدوران.. إنه دوران /بؤبؤ نديم الجريح/ في كأس هذا الوجود، ومفارقاته.. أما عطشها فهو عطش /نديم/ إلى فهم حقيقة وجوهر الحياة.

الصورة في البيت الرابع صورة هبوط الخمرة من دنها إلى كأسها. هذه الصورة معادلها عند /نديم/. /هبوط السيل الجارف/، وطغيانه على الوديان.. في الموازي المادي للصوتين لا توجد نسبةً صوتيةً بين صوت الخمرة المتدفقة من زجاجتها في الكأس، وجريان السيل الجارف في الوديان.. فإيقاع الصوت الخمري هنا هو /داخل نديم/، وما يتمثل له هذا الصوت من فعل الدوي في وديانه النفسية الداخلية. وبالتالي في سهله الداخلي.. إنها الخمرة التي ستغسل وديان /نديم/ وتضفي خصباً في سهوله الداخلية النفسية.

جمالية الصورة في البيت السادس: /فمها دافئٌ، وفي أملي برد/ الخ.. دفءُ الخمرة هنا هو دفءٌ سيلامس آمال نديم، والآمال هي الأماني، وما يحلم به الإنسان.. إنها مدفأة آمال نديم. جدَّد /نديمٌ/ في قوله /وفي أملي بردٌ/ فالبرد في أمله وأمانيه التي لم تتحقق، ولن تتحقق فهي في حالة البرودة والجمود.. ودفءُ الخمرة قد يعيد بعض آماله لحظات يعيشها، ويسافر في أحلامها..

دعوة /نديم/ في البيت السابع اتركوني أذيب في الخمر أنفاسي /الخ.. هو طلب تركه في خياريه المفضلين.. /الخمرة والشعر/ وقوله /أذيب أنفاسي/. أتوحد في هذين العالمين: /الخمري والشعري/، والذوبان هو الاختلاط على طريق التوحد والاندماج. البيت الثامن يوضِّح السابع فجنته فيهما في عالميهما. السكر الخمري، السحر الشعري.. هذه هي جنته، وللزهاد جناتهم ودار نعيمهم.

في البيت التاسع يدخل /نديم/ في شأن تاريخي اجتماعي هو حال الأمة العربية، وما آل إليه: فيطلب الغياب في بعض الحين عن مشاهدة ما وصلت إليه حالة الأمة من تمزقٍ وضياعٍ وضعفٍ.. إنها مقاربةٌ للوضع القوميِّ /ونديم/ قوميٌ في انتمائه:

الخاتمة الحكمية الفلسفية الكبيرة قوله:

كمْ جناحٍ أذَلهُ الحَومُ فانهدَّ

عزيزاً بنبلةِ الصَّيادِ

فكم من طائرٍ أراد التحليق والعلوَّ، فشاهده الصياد وأرداه قتيلاً.. ولو بقي مختبئاً في أرضه، أو بين الأعشاب والأشواك

والأدغال كما تختبئ طيور /البغاث/ وغيرها لبقي سليماً.. المعنى من يريد الكبر والنهوض يصبح هدفاً يرمي عليه. ومن يركن إلى الهدوء والصمت يكون في منجى من استهداف الصيادين.

بهذه الومضة الحكمية الفلسفية ختم /نديم/ نصَّه.

في نص /نديم/ الخمري هذا، وهو طويلٌ، ونشيدٌ كاملٌ أوردت بعض أبياته. قدم مقاربةً شعريةً خاصةً في القراءة الخمرية، واستجلاء صورها.. فربط المادي الخمري.. بالنفسي، والانعكاس الداخلي الأليم الحزين، ووظف نصه الخمري في دلالات ومحمول فكري واجتماعي.

لعل النص ذاتي في تداعياته لكن ومضه الدلالي وفي الكثير من الأبيات يطال مساحات اجتماعية تتجاوز حدود ذاتية /نديم/.. هذه الصور جديدة في الوصف الخمري. لم أقرأ مثيلها عند شعراء خمريين آخرين. تشبيه الخمرة (بمنجل الحصاد) - (وقشرة النور).. (والسيل الطاغي في الوادي) (ونشيش النيران) (والنار الخضراء) إنها ثقافة /نديم/ ومخزونه الصوري الكبير القائم على عاملين شعريين كبيرين هما: موهبة /نديم/ الشعرية، وثقافته الشعرية التراثية والحداثية.

من خلال إتقانه للفرنسية، وقدرة قراءة شعرها بلغته الأصلية.. وللإنصاف والزمن أقول: إنَّ نديماً هو الأقل في الشّعراء المعاصرين /تناصاً/ وأخذاً فهو نهرٌ غزيرٌ متدفق يؤخذ منه ولا يحتاج العطاء.. ولديه الموهبة الكبيرة والثقافة اللغوية، والشعرية الرائعة.

❑❑

المعادل البصري في السيرة الذاتية فيلم (الخبز الحافي) أنموذجاً

عمر إدلبي

أولاً: السرد البصري:

تتميز الصور البصرية بخصيصة متفردة تتمثل في أيقونيّتها، أو ما يسمى بخاصة المماثلة، وهذه المماثلة تعني التشابه الحسي العام للصورة مع الموضوع الذي تمثله، وأهمية هذه الخصيصة تبدو من خلال كونها أداة مركزية في عملية تحويل شيفرات الصورة، إلى أنظمة تواصل تمتلك القدرة على تحليل وقراءة موضوع الصورة.

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن الصورة ـ كأداة تواصل ـ تختلف في أهميتها من حيث قدرتها على الإيصال من فن بصري إلى آخر، وخير مثلا على ذلك بعض الأشكال البصرية التشكيلية الرمزية التي تغيب عنها خصيصة المماثلة، مما يستدعي من أجل فهمها استخدام أنظمة دلالية أخرى.

ومن هذا المنطلق ينظر إلى اللغة البصرية على أنها لغة "تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقية متعددة ومعقدة، ولا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطابين اللغوي والبصري كقطبين كبيرين يحظى كل منهما بالتجانس والتماسك في غياب أي رابط بينهما، فالعالم المرئي واللغة ليس غريباً أحدهما عن الآخر، ورغم أن تقاطعهما على صعيد الشيفرة لم يدرس بعد بدقة كبيرة، فإن ذلك لا ينفي أن من وظائف اللغة الأساسية تسمية الوحدات التي تقطعها اللغة، كما أن من وظائف الرؤية منح التشكلات الدلالية للغة، واستلهام هذه التشكلات منها أيضاً"(1).

وبما أن فكرة التوصيل الجمالي هي محور التشارك في إنتاجية النص الإبداعي، فإن هذه الفكرة في الفنون البصرية تتميز بإمكانية التواصل معها بأكثر من حاسة واحدة، فالنص البصري يفترض متغيرات أدائية ترتبط بعنصرين رئيسيين هما: المكان،

والدلالة، إضافة إلى عنصر الزمان، وهو غائب ظاهرياً، إلا أنه ضمن مستوى تأويلي باطني، ينفتح على رموز إشارية تأتي في سياق الشيفرات الجمالية التي من أبرز خصائصها خصيصة القيام بدور الدال على عدة مدلولات ضمن مدى الرؤية للنص الإبداعي.

وبالحس المكاني والزماني يكتمل جوهر العمل الفني، "إذ لابد للعمل الفني من بنية تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، كما أنه لابد من بنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي، بوصفه عملاً إنسانياً حياً"(2).

كل هذه الصفات التي يتوافر عليها النص البصري تجعل منه نصاً سردياً ينطوي على سارد ومسرود له وقصة تحكى، "وإذا كانت هذه العلاقة الثلاثية ما بين السارد والقصة والمسرود له قد تصنفت نهائياً في حقل الجنس الروائي القصصي حالياً، إلا أنها من حيث البنية تؤسس لكل ما ينتمي إلى عالم الحكاية والتعبير عنها وبذلك فإننا نستطيع القول: إن كل رقصة تعبيرية، أو كل نص محكي نثراً أو شعراً، أو كل فعل تمثيلي أو غنائي لابد وأن ينطلق بالضرورة من اللحظة السردية التي سيتموضع في مركزها سارد أو أكثر يسعون لتقديم الحكاية إلى جمهور سامع أو مشاهد أو قارئ بجملة من الطرائق يجترحها السارد أو المؤدي، وعلى هذا الأساس أيضاً يمكننا التأكيد على أن السرد سوف يكون موجوداً في اللوحة التشكيلية، وفي العمل النحتي، وفي السينما والتلفزيون، وغير ذلك مما يتصل بعالم السارد والمسرود له"(3).

ولما كانت الصورة تحكي، فإن السرد فيها موجود بقوة الخطاب الذي يسرد الحكاية، وإذا كانت وحدات الحكاية في الصورة الثابتة تظهر كلها دفعة واحدة ملتحمة في المكان وفي اللحظة ذاتها، فإن الصور المتحركة، وكذلك الصور الثابتة المترابطة تسلسل التعبير عن موضوع واحد تحيل على فضاء زمني وعلى محتوى حكائي بالغ التعقيد بقدر تعدد الفنون البصرية الحكائية.

وفي هذا البحث ندرس المعادل البصري في السرد، ونورد مثالاً على المعادل البصري في السيرة الذاتية، وهو فيلم (الخبز الحافي) المأخوذ عن نص الجزء الأول من سيرة محمد شكري الذاتية المعنونة بنفس العنوان، ونتناوله بالدراسة التطبيقية لنبين خصائص السرد في هذا النموذج من السرد البصري.

ثانياً: المعادل البصري في السرد

ينظر إلى المعادل البصري في السرد على أنه: التكافؤ بين النصوص ـ بالمعنى الواسع لهذا المصطلح ـ المرئية والسردية، وما ينتج عن هذا التكافؤ من علاقات.

فالمعادل البصري وفق هذا التعريف

هو: مصطلح يعبر عن عملية تحويل المشاهد السردية التي يمكن تخيلها في السرد إلى صورة مرئية يمكن معاينتها بصرياً، وبمعنى آخر هي عملية تحويل الصورة الذهنية التي ينتجها الوصف السردي إلى صورة حسية مادية أيقونية (متحركة أو ثابتة)، فكل فعل سردي يمكن تخيله، ويمكن بوساطة التصوير أو الرسم تحويله إلى فعل مرئي بالعين.

وعملية التحويل هذه تقتضي ـ وهنا تكمن المشكلة أن لا يشكل النص السردي الأدبي إلا مادة دلالة أولية للنص المرئي، ونعتبر ذلك مشكلة لأن مسألة الإفلات من سطوة الأدبي السردي على المنجز المرئي مسألة ليس من السهل تحققها، وبالتالي غالباً ما تؤدي هذه السطوة من جهة، ومحاولات الإفلات منها من جهة ثانية، إلى ضياع الخصائص المميزة لكلا النصين، السردي والمرئي على حد سواء، وهذا ما يفسر مثلاً ندرة نجاح الأعمال السينمائية التي تعتمد نصوصاً روائية على سبيل المثال، ما لم تأخذ هذه الأعمال السينمائية بعين الاعتبار شرط المواءمة بين النصين، وشرط المواءمة هذا سنبحثه باختصار شديد لتوضيح أهميته في عملية التحويل سابقة الذكر.

المعادل البصري وشرط المواءمة:

لإنجاز معادل بصري للسرد ناجح ومقنع لابد من وجود "التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص ـ المصدر وبين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص ـ الهدف"(4).

وهذا التوافق هو ما يسمى بالمواءمة التي يفترض لتحققها تحقق شرطين لازمين، وهما:

1ـ شرط إمكانية الاختزال: ويقصد بعملية الاختزال "الحصيلة الدلالية الناتجة عن سيرورة تدلالية تأويلية، وهي حصيلة تتم في الذهن بشكل سابق على تحقيق النص ـ المصدر في عمل فني مغاير من حيث وسائل المحاكاة، وينصب هذا الفعل الذهني على الدليل التفكري، أي على النواة الدلالية المجردة والسابقة على كل التمفصلات الدلالية المتحققة، سواء في وسائل البناء المستنتجة من خلال اللغة الإظهارية مثل الحبكة في كل أنواع الحكي، أم في وسائل الإظهار نفسها، وينتهي هذا الفعل عند التحقق الكامل للنص المصدر في ذهن الذات المحولة في شكل خطاطات ذهنية، تجعل إمكانية الترجمة إلى عمل فني آخر ممكنة"(5).

وشرط الاختزال هذا يمكن معه تصور عمليات حذف وتجاوز الكثير مما يتضمنه النص السردي، وذلك من قبيل عملية الحذف لبعض الهوامش التعليقية التي يضعها السارد في النص السردي، بما يمثل تدخلاً سردياً من المؤلف في سياق السرد بهدف تأدية

وظيفة بلاغية أو تزيينية.

هذا إضافة إلى إمكانية تصور حدوث إضافات على هذا النص، وذلك لأن تحويل بعض الجمل السردية "من صيغة السرد إلى صيغة العرض يفرض على المخرج أن يختار ضرورة أماكن الحركة وخلفيات المواقف الحوارية الخ... ومن هنا لابد من أجل نجاح التحويل أن تكون الإضافة الإجبارية ملائمة لسيرورة الحدث الحكائي"(6).

ويمكن اعتبار عملية تحويل الوصف السردي إلى سيناريو فعل اختزال بسيط يساهم في جعل النص المصدر قابلاً ليكون موائماً للنص المرئي الهدف، أو المحول إليه.

2ـ شرط إمكانية الترجمة، ونقصد بالترجمة هنا "إعادة تجسيد المختزل في شكل مفصل، وإعادة إنتاج المؤشرات الدلالية في أشكال مادية منسجمة مع وسائل محاكاة الجنس أو النوع الذي ينتمي إليه العمل المحول إليه، ويعني ذلك أن الترجمة هنا هي ترجمة لوسائل المحاكاة المادية الإظهارية"(7).

ويمكن اعتبار عملية تحويل صفات الشخصية السردية (الجسمانية، والنفسية، والسلوكية) إلى صفات للشخصية المرئية في النص المرئي (العرض المسرحي، أو الفيلم السينمائي) عملية ترجمة لابد من توافرها لتوافر شرط المواءمة، مع التأكيد أن هذه الترجمة لا يمكن أن تكون عملية نسخ كلي وتام ومتطابق، لأن الخصائص المميزة والمتمايزة لكل من الفنين (السردي والمرئي البصري) تحول دون ذلك التطابق بالتأكيد.

وخلاصة الأمر إن نجاح عملية التحويل من السردي إلى المرئي البصري يفترض رؤية فكرية تتسم بالشمولية وحسن التبصر في الأهداف التي يتوخى النصان (السردي والمرئي) تحقيقها، وبالتالي التعامل معها من زاوية نظر واحدة، بما يحقق عملاً مرئياً يتخذ من السردي خلفية ودلالة وذاكرة.

وفي هذا البحث نحاول الإطلاع على تجربة المعادل البصري في السيرة الذاتية العربية، وهي تجربة لم تبلغ من التنوع والنضج ما يكفي لدراستها دراسة تهدف إلى استخلاص التقنيات المستخدمة فيها وإطلاق الأحكام النقدية عليها، ولذلك سنستعرض ونقرأ فحسب محاولات تقديم معادل بصري في السيرة الذاتية ونترك للقادمات من الأيام، وربما السنين، هذه المهمة التي نتمنى أن تساعدنا محاولات كثيرة وجادة على جعلها واسعة ومجدية.

ويدل واقع الحال أن المعادل البصري في السيرة الذاتية العربية جد قليل، إذ نكاد لا نعثر على محاولات تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة حتى الآن، رغم أن المعادل البصري لنصوص السرد العربي الروائي بلغت حداً

معقولاً من ناحية الكم، قاد بالتالي إلى عدد لا بأس به على صعيد النوع والنضج الفني، ومن أمثلة المعادل البصري في السيرة الذاتية، نورد مثالين:

أولهما فيلم سينمائي بعنوان (الخبز الحافي) يحكي بصرياً سيرة محمد شكري الذاتية التي تحمل نفس الاسم. وثانيهما عرض مسرحي بعنوان (غيوم رحلة جبلية صعبة) يحاكي بصرياً سيرة فدوى طوقان (رحلة جبلية ـ رحلة صعبة).

ونظراً لبلوغ فيلم الخبز الحافي درجة ممتازة من الجودة الفنية، وضآلة القيمة الفنية والفكرية التي تحصل عليها عرض (غيوم رحلة جبلية صعبة) من أكثر من ناحية، فإننا سنركز في مثالنا التطبيقي على تجربة المعادل البصري (سينمائياً) المتحققة في فيلم (الخبز الحافي)، وهو فيلم من إنتاج مغربي ـ فرنسي ـ إيطالي مشترك حققه المخرج الجزائري رشيد بن حاج عام 2005 ووضع السيناريو له بنفسه، وشارك في التمثيل من خلال شخصية المناضل الوطني (المرواني)، ولعب فيه دور البطولة بنجاح ملفت الفنان المغرب (سعيد طغماوي)، من خلال تجسيده دور (محمد شكري)، فيما أدت الممثلة الإيطالية (مارزيا تيديسكي) باقتدار دور (سلافة) بائعة الهوى، إضافة إلى الكثير من الفنانين والفنانات المغاربة وفي مقدمتهم الفنانة المغربية (سناء علاوي) التي أدت بإتقان دور أم محمد شكري.

وما نذكره عن أهمية هذا الفيلم تؤكده حقيقة حصول الفيلم على أكثر من جائزة في أكثر من مهرجان، ومنها حصوله على أحسن جائزة في مهرجان سالينتو الدولي للسينما الذي انعقد في تريكيس بإيطاليا، وجائزة الجمهور في مهرجان مونبلييه للسينما المتوسطية.

(الخبز الحافي) سينمائياً

يتميز الخطاب السينمائي عن غيره من أنواع الخطاب بكونه ذا سلطة وسائطية، تضعه بين التعبير والبناء الجمالي والمنحى الفكري والدعائي والترفيهي.

ورغم أن (بازان) يرى أن الصورة في الفيلم السينمائي هي في جوهرها تسجيل موضوعي لما يوجد في الواقع، فإن هذا الرأي لا يغير من حقيقة أن السرد البصري السينمائي بصفة خاصة، والبصري بصفة عامة، يتضمنان ولا شك مساحات تخييلية شاسعة ومتنوعة، ولكن هذه المساحات التخييلية تصبح مع سيناريو يحاكي نص سيرة ذاتية مجرد لعبة بصرية يطغى عليها البعد الواقعي والذاتي.

وبعد كل هذا، لنا أن نتصور حقيقة المتخيل البصري في علم سينمائي يجسد مرئياً نص سيرة ذاتية لمحمد شكري، هو (الخبز الحافي)(8)، بكل ما يحكيه هذا

النص من تجربة فعلية، لكائن حقيقي، في واقع فعلي حقيقي، يكاد ينفجر بما فيه من فقر وبؤس وغرابات وشذوذ؟؟

المخرج الجزائري رشيد بن حاج، وفي 97 دقيقة هي مدة الفيلم كاملاً قدم لنا معادلاً بصرياً لهذا الجزء الشائك والمتجاوز من سيرة محمد شكري الذاتية، في عمل سينمائي يمتلك كل الجرأة التي امتلكها شكري نفسه في سيرته، ومنذ المشهد الأول في الفيلم يعلن السرد البصري في الخبز الحافي / الفيلم نفسه معادلاً للسرد في السيرة الذاتية (الخبز الحافي)، وبكل اقتدار.

فإذا كان نص السيرة يحكي الفقر والجوع في أبلغ حالاتهما، فإن الفيلم يبدأ بمشهد (محمد شكري الطفل) يبحث في القمامة عما يسد به رمقه، ومنذ هذا المشهد يصبح من الصعب على المتلقي / المشاهد أن يقبل أقل مما قدمه محمد شكري في نصه الكاشف لسوءات المجتمع كمؤسسة والناس كأفراد.

وبداية نشير إلى أهم ما يجعل فيلم (الخبز الحافي) معادلاً بصرياً ناجحاً إلى حد معقول للسيرة الذاتية لشكري بجزئها الأول، وهو أن المخرج رشيد بن حاج لم يرغم اللغة البصرية في فيلمه على نقل اللغة السردية (الفكرية والذهنية) بحرفية صارمة، وإنما يختزل ويترجم (الخبز الحافي) السيرة الذاتية عبر لغة سينمائية متقنة وظف فيها صيغة سردية سينمائية تتناسب مع طرح النص المصدر، وهي صيغة البناء المفتوح: التي تولي اهتماماً بالهدف والأحداث، ولكن مع التركيز على الدافع الداخلي محرك الحبكة الرئيسي، وتأخذ عملية الدخول إلى أعماق الشخصية وأفكارها ومزاجها النفسي جل اهتمام السيناريو، وهذا ما يجعل السرد في صيغة البناء المفتوح سرداً بطيئاً، وقد يؤدي إلى إحباط المتفرجين لكنه في فيلم الخبز الحافي لم يكن كذلك، بفعل تقنية الإضافة التي ساهمت في تسريع إيقاع الزمن، إضافة إلى حيوية الحوار ودوره في دعم المحتوى البصري للمشاهد وفي تصعيد الحدث ودفعه للأمام.

ويبدو أن عملية المواءمة التي أنتجت فيلم (الخبز الحافي) كمعادل بصري لـ (الخبز الحافي) السيرة الذاتية لمحمد شكري، يبدو أن هذه المواءمة كانت عملية دقيقة ومتناسبة وشبه متكاملة، بحيث أنها انطوت على تحقيق شطري الاختزال أولاً، والترجمة ثانياً، وبنجاح معقول، مما مكن الفيلم من تقصي مكامن الجمال والدهشة في النص السير الذاتية وتقديم وجهة نظر إخراجية أقرب ما تكون إلى وجهة نظر محمد شكري.

وبفعل عملية المواءمة الناجحة هذه يبدو السرد البصري في الفيلم في حالة تماسك، تعكس البنية المتماسكة للنص السير الذاتي

المصدر، وهي كما نعرف سيرة ذاتية متماسكة البنية، ويتميز السرد فيها بمشهدية وصفية عالية من جهة، وتركيز على الشخصيات من جهة ثانية، مع الإشارة إلى أن الكثير من عمليات الحذف والتلخيص كان لابد منها لتكون عملية المواءمة أقرب ما تكون إلى النجاح.

وبفضل عملية الترجمة الناجحة يظهر زمن السرد في الفيلم داخلياً، يتوضح بحركة الشخصيات، ولاسيما عندما يبتعد الفيلم عن بؤرة الحدث ويتحول إلى السرد الوصفي للمكان ومعالم الشخصيات، بحيث يتباطأ زمنه حتى كأنه يتوقف.

ورغم أن الحوار يبطئ السرد عادة، فإنه في فيلم الخبز الحافي لم يكن مؤثراً بدرجة كبيرة على تدفق الزمن وسرعته، وذلك بفضل تقديم حوار متماسك عن طريق تقنية "رباط الحوار" إضافة إلى تقديم المخرج طرقاً مرئية للحوار ساهمت عيون الممثلين بتقديم أهم مقترحاتها، مما قلل استخدام الكلام وشكل منظماً لإيقاعات المشهد.

بناء السرد في فيلم (الخبز الحافي) جاء وفق نسق السرد المتداخل، حيث تتكون بنية السرد من محاور متداخلة، زمانياً ومكانياً، وأدت تقنيات الوقفات والارتدادات والقفزات، الدور الهام في بنيته، مع الاحتفاظ بروابط ذهنية وبصرية شكلت عوامل فنية دلالية أمنت الوحدة العضوية للفيلم، وعززت آليات التوصيل بين الفيلم والمتلقي.

البنية المتداخلة للسرد في الفيلم جاءت حصيلة دمج مستويين، الدرامي والتسجيلي، حيث عمد المخرج رشيد بن حاج إلى بناء السرد في الفيلم من خلال دمج سهل وموظف بين وثائقية الحدث التاريخي وبين انطباعات الشخصيات وردود أفعالها على هذه الأحداث، كما يتأسس هذا الدمج على تطور الشخصيات التي يقدمها الفيلم، وهذا التطور يأتي سلساً من خلال التوازي مع تطور الأحداث المؤثرة بعمق في مجريات حياة الشخصية الرئيسية (محمد شكري) أولاً وباقي الشخصيات ثانياً، وتطور إحساس ووعي وفهم هؤلاء الأبطال لعمق مأساتهم ومدى تركيبيتها وتعقيدها.

هذا المستوى الدرامي يمكن أن نلحظه بوضوح بفضل بنيته القائمة على المتخيل السينمائي والصناعة البصرية للمعنى والوهم، وترميز المعنى والفكرة، على نحو ما يفعله المخرج في لقطة جميلة ومعبرة، عندما تدين الكاميرا الفقر والحاجة والجوع بمشهدٍ آسرٍ ومؤثرٍ، حيث ينبطح (محمد) ويضع وجهه على الأرض ليلتهم الحليب المسكوب على الأرض والمختلط بشظايا الزجاج من الزجاجة التي انكسرت بعد أن وقعت من يد سائحة أجنبية.

في حين يظهر المستوى التسجيلي بوضوح وجلاءٍ من خلال اللقطات الوثائقية التي اعتمدها المخرج من الأرشيف كحامل دلالي يعبر عن الحياة المغربية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في الفترة التي كان يسيطر الاستعمار (الفرنسي والإسباني) على مقدرات الحياة في المغرب، إضافة إلى اللقطة التسجيلية المركزية والجوهرية التي يظهر فيها محمد شكري نفسه قبل وفاته بفترة وجيزة في زيارة إلى قبر أخيه عبد القادر (الطفل الذي يقتله الأب في نوبة غضب منفلتة)، وتنتهي اللقطة بذلك المشهد الذي يجمع محمد شكري في المقبرة بالطفل المشرد الذي يبحث عما يسد به رمقه بين القبور، ليبدو الفيلم مدوراً في مشهده الأول ومشهده الأخير، في دلالة على أن شيئاً لم يتغير بين الأمس واليوم، فالفقر ما زال قادراً على أن يفعل فعله في المستقبل (الطفل الصغير) كما سبق له وفعل بالماضي (محمد شكري الطفل).

وإذا كان البعد الدرامي في الفيلم السينمائي يهتم بتقديم المتعة البصرية الحكائية وذلك ببناء العقدة وتحبيك المقاطع الفيلمية على أساس العلاقات بين الأحداث التي تدور حول الشخصيات والمواقف تنشأ عن سلوكهم، والعواطف الفردية التي يشكل التأكيد عليها واستثمارها بصرياً أهمية بالغة في نسيج السرد في الفيلم، فإن الفيلم نجح على هذا الصعيد في تمثل كل هذه المعطيات التي تقدم متعة بصرية تنمو بنمو الأحداث، وتطور الشخصيات ولا سيما تطور شخصية البطل الرئيسي/ محمد شكري عبر مراحل نمو وعيه وعمره.

هذا بالإضافة إلى أن البعد التسجيلي للفيلم بانغماسه الكبير في قلب الحياة البائسة والفقيرة للسواد الأعظم من الناس، ومعايشة الفيلم للواقع السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، والإنساني، ومتابعته الراصدة والكشافة والمضيئة لتفاصيل الحياة والناس، ساهم في حفاظ الفيلم على مضمون الرسالة التي عمل محمد في سيرته الذاتية (الخبز الحافي) على إيصالها والتأكيد عليها، وبذلك تمكن الفيلم من تقديم معادل بصري للمضمون الفكري والوجداني للسرد في نص (الخبز الحافي) بما انطوى عليه الفيلم من رسالة لها خطورتها ودورها وأهميتها في تكوين الوعي المجتمعي، وتوجيه انتباهه نحو ظواهر مؤثرة في بنائه أو تقويضه.

كل هذا لا يمنع من الإشارة إلى مأخذ سلبي على الفيلم، وهو دبلجة حوار بعض الشخصيات، ولاسيما شخصية (سلافة) بائعة الهوى، التي جسدت دورها بنجاح الممثلة الإيطالية (مارزيا تيديسكي)، هذه الدبلجة خلقت شيئاً من البرودة في الحوارات التي

تستعمل فيها هذه التقنية، والتي نعتقد أنها أضرت بعفوية انسياب السرد في الفيلم وخلقت فجوات نفسية بينه وبين المشاهد.

ختاماً، أردنا أن نؤكد أن المعادل البصري في السرد السير الذاتي لم يؤكد حضوره الفعال في المشهد البصري حتى الآن، شأنه شأن نص السيرة الذاتية الواضح والميثاقي، وإن كنا قد تجاوزنا مسألة انتظار نص سيرة ذاتية ينطبق على ما نتخيله من شروط وحدود ومتطلبات وممنوعات، فإننا سنظل بانتظار المزيد من تجارب ومحاولات تحقيق المعادلات البصرية لنصوص السيرة الذاتية أولاً، ونصوص السرد العربي بكافة أجناسه ثانياً، نظراً لفقر مكتبتنا البصرية بمثل هذه النصوص البصرية التي تجعل المتخيل السردي مرئياً ممتعاً ومفيداً بآن.

****

هوامش

1. كريستيان ميتز ـ ما بعد المماثلة / الصورة ـ ترجمة وائل محجوب ـ مجلة النداء الفني ـ بيروت ـ العدد 14 ـ نيسان 2004م.
2. زكريا إبراهيم ـ مشكلة الفن ـ مكتبة مصر ـ القاهرة (د.ت) ص 27.
3. عزت عمر ـ من ورقة عمل مقدمة إلى ورشة الإبداع الثامنة بعنوان: السرد وبناء السياق الثقافي ـ الشارقة ـ نيسان عام 2005م.
4. عبد اللطيف محفوظ ـ عن بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي ـ موقع الفيلم السينمائي على شبكة الإنترنت.
5. المصدر السابق.
6. المصدر السابق.
7. المصدر السابق.
8. محمد شكري ـ الخبز الحافي ـ دار الساقي، بيروت 1999.

❑❑

واحـــــة الشـــعر

قالت لي الأرض

عبد الرزاق عبد الواحد

قُلْ لي، وموتُ العراقيِّينَ ما نَضَبا
أستَلهِمُ الحُزنَ، أم أستَلهِمُ الغَضَبا؟
أم أسألُ الدَّمَ مِلْءَ الأرضِ في وطني
على الشَّوارعِ والجُدرانِ ما كَتَبا
خَمسٌ مَضَينَ فهَل جَفَّتْ ملابسُهُم
أم لم تَزَلْ يا دَمَ الأحبابِ مُنسَكبا؟
ولم تَزَلْ كلُّ أثوابِ الصِّغارِ بِها
شيءٌ يُقَطِّرُ مِ الأردانِ مُنسَرِبا؟
أَكُلُّ شَيءٍ لَدى الأطفالِ فيهِ دَمٌ
وفيهِ جُرحٌ لِحَدِّ الآن ما قُطِبا؟
اللهَ يا دَمَ أهلي.. كيفَ أُنْصِفُهُ
مِنْ عَثرَتي بَعدَ أن أصبَحتُ مُغتَرِبا؟!

وكانَ بَينَ شَرايِيني وأورِدَتي
يَجري فَأبقى بِهِ لِلفَجرِ مُضطَرِبا
وَكيفَ أجزي العراقيِّينَ عن زَمَنٍ
كانُوا بِهِ للمَعالي صبايَةً وعَبَا!(1)
وَغُترَةً، وعِقالاً.. كلَّما هَزَجُوا
ألقَتْ جَلالاً على أكتافِهِم عَجَبا!
أيَّامَ كنتُ بِصَوبِ الكرخِ أرقَبُهُم
وهُم يَشُعُّون في سُوحِ الوَغى شُهُبا
والشِّعرُ يَهمي كَسَيلِ النَّارِ من قَلمي
تَكادُ مِن وَقْدِهِ الأوراقُ أن تَثِبا
كانُوا يُحيطونَ بي صَوتاً، وأحضُنُهمْ
مَجامِراً.. أملأُ الدُّنيا بِها لَهَبا
حتى إذا انتَصَروا في أيِّ مَعرَكَةٍ
وَسَّدتُ قَلبي على أقدامِهِم حَدِبا!
الله يا دَم أهلي.. كيفَ أُنْصِفُهُ
مِن عَثرَتي بَعدَ أن أصبَحتُ مُغتَرِبا؟

أأكتَفي يا بلادي أن أقولَ لَهُم
وَهُم يَموتون، أفديكُم أخاً وأبا؟
أفديكُمو وَلَداً شِلْواً، وَوالِدَةً
تُدني لِجُثمانِهِ الأثوابَ واللُّعبَا
صَمَّاءَ بَكماءَ مِن رُعبٍ، وأعيُنُها
وِسْعَ السَّماواتِ يَجري دَمعُها سُحُبا
أأنتَخي للعِراقيِّينَ مَحْضَ فَمٍ
يَبكيهُمو أنَّ عالي زَهْوِهِم ذهَبا
وأنَّهُم بَينَ مَذبوحٍ، ومُحْتَجَزٍ
وهارِبٍ، وَطعَينٍ عرِضُهُ سُلِبا
أو لاجئٍ في ديارِ الله مُحتَسِبٍ
أنْ لفَّ مِن حَولِهِ أطفالَهُ الزُّغبا
وَفَرَّ يَحمِلُ لِلمَنفى مَصائِرَهُم
مِن بَعدِما كلُّ شيءٍ عِندَهُم نُهِبا؟
أأنتخي لِلعراقيِّين مَحْضَ فَمٍ
يَبكيهُمُ أنَّهمُ قَد أصبَحوا عُصَبا

وأنَّهُمُ بُعثِروا بعدَ الصَّفا شيَعاً
وأنَّهُم صُنِّفوا بعدَ الوَفا رُتَبا
مَجالِساً، وَمِليشياتٍ، وأفدَحُها
مَذاهِبٌ كُلُّهُم راحُوا بِهِنَّ هَبا
بَعضٌ يُذَبِّحُ بعضاً لا أبا لَكُمو
وَقاتِلُوكُم عليكمُ أصبَحوا رُقبَا
هُم يَبذُرونَ الوَبا.. يَستَمطِرونَ لَهُ
دماءكُم.. ثمَّ يَسقونَ الدِّماءَ وَبا
فَيَقتُلونَ بِذا هذا، وذاكَ بِذا
ويُصبِحونَ هُمُ الأخيارَ والنُّجُبا
أولاءِ أنتُم بَني أُمِّي، بِأَيِّ فَمٍ
أبكي لكُم والقَوافي أصبَحَتْ تَعَبا؟
أفديكَ يا دَمَهُم.. بَيني وبَينَهُمو
بَحرٌ من المَوتِ حتى الصَّوتُ فيهِ كَبا
وأدَّعي، وأنا في الشَّامِ لي وطنٌ
أنِّي غريبٌ، وهُم في أرضِهم غُرَبا!

*

أستَمطِرُ الحُزنَ، أم أستمطِرُ الغَضَبا
أم أترُكُ الأرضَ والجُدرانَ والتُّرَبا
تَحكي، كما حَدَّثتْني، عن مَواجِعها
وكنتُ أُرهِفُ سَمَعَ الرُّوحِ مُنتَحِبا
قالَتْ تأَمَّلْ، فَهذا اللَّونُ تَعرِفُهُ
يا ما مَلأتَ بِهِ الأوراقَ والكُتُبا
لكنَّهُ الآنَ لا ذاكَ الكَتَبْتَ بهِ
تلكَ القصائدَ أيَّامَ العراقُ صَبا
فَصالَ لِلمَجدِ كلِّ المَجدِ صَولَتَهُ
وكنتَ تأتي بِذاكَ الدَّمِّ مُعتَصِبا
يكادُ حَرفُكَ مِمَّا فيهِ مِن وَهَجٍ
وكِبرياءٍ يَهُزُّ الكَونَ مُصطخِبا
وذلكَ الدَّمُ يَهمي مِن مَفاصِلِهِ
ضَوءاً يُعانِقُ وَجهَ اللهِ مُحتَسِبا
اليَوم يَنسابُ مَقهوراً، نَوازِفُهُ
تَصيحُ بالناس كونوا مَرتعاً خَصِبا

أسقيهِ كي تُورِقوا في لَيلِ مِحنَتِكُم
لا هذه النَّارَ والأحجارَ والنُّصُبا
قالَتْ لِخَمسَةِ أعوامٍ يُلَبِّدُني
هذا الدَّمُ المُرُّ، لا ألوى، ولا شَحُبا
كأنَّهُ يَستغيثُ الكَونَ أجمَعَهُ
لِكي يُعيدَ لَهُ الزَّهوَ الذي ذَهبَا

*

يا ضَوءَ عيني العراقيِّين.. يا شُهُباً
يَبقى بها اللَّيلُ، عُمرَ اللَّيلِ، مُنشَعِبا
ما حاقَ يَوماً بِنَجمٍ مِن مَجَرَّتِها
إلاَّ رماهُ بِسَهمِ الضَّوءِ فانثَقَبا!
لكنَّهُ الغَدرُ، غَدرُ الأهلِ يا وطني
وهيَ الخيانَةُ.. يَكفي الخائنينَ غَبا
أنَّ المآسي التي رِيعَ العراقُ بِها
ما حَرَّكَتْ منهمو رأساً ولا ذَنَبا
وَيُصبحونَ وَرَبِّ البَيت.. تَذبَحُهُم
هذي الرِّقابُ التي قد قُطِّعَتْ إرَبا

هذي دماءٌ يَجِلُّ اللهُ خالِقُها
عن أن يُرى وَجهُهُ عنهُنَّ مُحتجِبا!

*

أمَّا بَنو عَمِّنا.. اللهُ يَحرُسُهُم
فَخَيرُهُم لم يَزَلْ بالصَّمتِ مُنتَقِبا
هُم أشعَلوا النَّار.. هُم كانوا مَواقِدَها
وَمِنهُم المَوتُ نحوَ الرَّافِدَينِ دَبى
تَعاوَنُوا كُلُّهُم كي يَذبَحوا وَطناً
صُدورُ أبنائِهِ كانَتْ لَهُم حُجُبا
تَقَوَّسَتْ حَولَهُم أضلاعُنا زَرَداً
وَخَيَّمَتْ فَوقَهُم أرواحُنا قُبَبا
وكلُّ أولادِنا كانوا لِمُقلَتِهم
جَفَناً، فَلَو راوَدَتها نَسمَةٌ وَثَبا
فَأجمَعوا أن يَفُونا دَينَ نَخوَتِنا
بأنْ غَدَوا كُلُّهُم في ذَبحِنا سبَبَا
مِن كلِّ بَيتٍ تَعَرَّى مُخْفياً يَدَهُ
نصلٌ لِيَطعَنَ طفلاً في العراقِ حَبا

وكلُّ بَيتِ أُعَيْرابٍ أسالَ لَنا
سَهماً رَهيفاً بِجَنبَيْ طفلَةٍ نَشِبا
بَلْ جَسَّدوا هُم لأمريكا خَواطِرَها
فَنَفَّذوا ما أَحَطُّ المُجرمينَ أبى
تَناهَبُوا ضِعفَ ما جَيشُ العِدا نَهَبا
وأرعَبوا ضِعفَ ما جيشُ العِدا رَعَبا
وَنَحنُ نَزعُمُ أنَّا أُمَّةٌ عَرَبٌ
الحَمْدُ للهِ كُنَّا أُمَةً عَرَبا!
لَو أنَّ وَجْهَ الحَصى يَبتَلُّ مِن خَجَلٍ
أعمامُنا لَن تَرى وَجهاً لهُم رَطِبا!
إلاَّ دمشق.. وباسمِ النَّاسِ في وطن
أقولُ أدَّى بَنو بَشار ما وَجَبا
وَما يَزالون.. نَدري الحِملُ أبهَظَهُم
فَآثَروا الصَّبرَ والأخلاقَ والأدَبا
وآثَروا أن يَظلُّوا الأهلَ ما نَكَصُوا
وأنْ يكونوا لَنا في عُسرِنا نَسَبا!

الهوامش

الصاية: البُردة، وقد آثرتُها لعراقيتها الصميمة.

والعَبا: العباءة.

❑❑

النَّصُّ البَديلُ

د.شاكر مطلق

وتَجيءُ بالنّصِّ البَديلِ
كأنَّ مَسًّا مَسَّ روحَكَ
هاتِكاً سِرَّ الكتابةِ
والدَّلالةِ والدَّليلْ ...

شَطْحاً تَراهُ
أمِ السَّرابْ ؟
يُغريكَ كيْ تَلِجَ العُبورَ
إلى دَلالاتِ المعاني
والدَّربُ خَدَّاعٌ طويلٌ
ليس يُفضي للكشوفِ
فثمَّ سدٌّ في الأمامِ
ولا طريقٌ للإيابْ ...

نصٌّ بَديلٌ ما تَخُطُّ
على الرِّمالِ أوِ الكتابْ ؟

فتَخالُهُ نصّاً فريداً
فيهِ إدْهَاشٌ وهَذْيٌ
جاءَ من فَجٍّ عميقٍ
باحتِمالاتِ ارتِيابٍ
وهو مَنْهوكٌ عَليلٌ
صار حرفاً من ترابْ ؟ ...

كثِّفْ كلامَكَ كيفَ شِئتَ
وكيفَ شاءَ الحَرْفُ منكَ
وما تَشاءُ ، ولا يَشاءُ
سوى عبورِ المستحيلْ .
نصٌّ ثقيلٌ ؟
دون شكٍّ .
ثَمَّ إدْهاشٌ غريبٌ
والغريبُ هو القريبُ
متى هَمى قَطْرُ المعاني

كالبُروقِ الكاشفاتِ
يُنيرُ دَيْجورَ الكلامْ
فيفارقُ الإلهامُ روحَكَ
يَختَفي خلْفَ السَّديمِ
يَظلُّ حُلْماً معْرِ فيّاً
لا تُجسِّدُهُ الحروفُ
ولا البَديعُ أو العَروضُ
على مَفازاتِ المعاني
وهوَ في صبرٍ يعاني
في الحقيقةِ ، والخيالْ ...

لغةٌ تُفارقُ ذاتَها
وتَمُرُّ كالنّورِ المُصفّى
عَبْرَ موْشورِ المَعاني
لا تَرى إلاَّ ظلالاً
في المرايا والكتابِ
ولا تَرى سِرَّ المعاني
فهوَ نورٌ ، لا ترابٌ
لا تَراهُ ولا يراكَ
يَصيرُ وجْهاً في قِناعٍ
خلْفَ سورِ الوَعي يَهذي
قاصداً بابَ الجلالِ
مُؤمّلاً وصْلَ الجَمالِ

ولا دخولٌ ، لا خروجٌ
بلْ حِجابٌ دونَ بابْ ...

سَكَرٌ يزولُ مع الشَّطَحْ
الوجدُ تَسمَعُه القلوبْ
فَزَعٌ وغَمٌّ للعيونِ
متى دنا وَهْجُ المَقامْ
ورأى بِشاراتِ الحُضورِ
بلا قِناعٍ في اللُّمَعْ
والوَجدُ مَحْكومُ الزَّوالِ
كما البُروقُ إلى زَوالٍ
دونَ شوقِ الإتحادِ
مع الوجودِ إلى الحُلولْ ...

نورُ المَحبةِ لا يزولْ
عن صدْمَةِ الرّوحِ الفقيرِ
إلى تَأويلِ المعاني
في شَطْحةِ السَّكَرِ الجميلِ
من التَّجلّي في الرُّموزْ .
كيفَ البَديلُ وأنتَ ظِلٌّ
تاهَ في سِفْرِ المعاني
دونَ أنْ يَجدَ الوصولَ
إلى التّجلّي في القَصيدِ

فصارَ حرفاً دونَ شكْلٍ
فوقَ لوْحِ الطينِ يُشوى
خاضَ نارَ التَّجرِباتِ
فراحَ يَهذي بالعَقيمِ
وكانَ في فَجْرِ الكتابةِ
صِنْوَ ناموسٍ قديمْ ؟ ...

هذا كلامُكَ لا يُترجِمُ
مَعْدِنَ الوَجْدِ العَصيِّ
ولا يقودُ إلى الفَناءْ
سِرُّ القلوبِ مُضَلِّلٌ
ومُضَلَّلٌ عندَ اللّقاءْ
نورُ الحقائقِ لا يُطاقُ
بدونِ أقْنعةِ الغُموضِ
على مرايا مِنْ رِياءْ
هذا الخِطابُ مقنَّـعٌ
معناهُ مُزدَوَجُ الغموضِ
فثَمَّ لُبْسٌ في الوصولِ
مِنَ القديمِ إلى الحديثِ
ولا رجوعَ إلى الوراءْ .
لغَةٌ توحِّدُ ذاتَها
قِدَمٌ تُؤَطِّرهُ الحَداثةُ
كيفَ يتّحِدُ النّقيضُ
مع النَّقيضِ بِلا بَديلْ ؟
في مُعجَمِ الكلِماتِ نقْصٌ
في الذّاتِ ... أمْرٌ مستَحيلْ ...

... ماذا نقولُ لِمَا تَمَظْهَرَ
في الحبيبِ السَّرمديِّ
من الجَلالِ مع الكَمالِ
سوى دُعاءٍ خُلَّبِيٍّ
في حروفٍ ذابلاتٍ
أو رغابٍ جامِحاتٍ
للّقاءِ وللحُلولِ
ولا طريقٌ للوصولِ
كما الخُيولُ الصّافِناتُ
الواقِفاتُ على ذُهولِ
عندَ أسوارِ المعاني
خَلْفَها بَحْرٌ وَسِيعٌ
فيهِ أَشْلاءُ الضّحايا
مِنْ حَجيجِ الوَهمِ تَطفو
في قبورٍ دارِساتٍ
دونَ أسماءٍ وذِكْرٍ
تُنذِرُ الآتينَ طُرّاً
مِنْ أعاصيرِ الكُشوفِ
فذاكَ أمرٌ مُستحيلْ

في بَرْزَخٍ صَعْبِ العُبورِ
يُحيطه النَّخْلُ العَقيمْ ؟!...
***
هذا خُواءُ الوَعي يَعلو
مثلَ طيرٍ في الحَريقِ
وأنتَ في بَدْءِ الطَّريقِ
فلا امتلاءٌ بالحُضورِ
ولا حضورٌ في الحَديثِ
سوى زوايا عَاتماتٍ
دونِ كشفٍ أو بَريقْ
تَنحلُّ عينُ الجَمْعِ حُكْماً
آنَ تَنحَلُّ الصّفاتُ
عنِ المُريدِ ، بلا وَسيطٍ
فالحديثُ بلا لسانٍ
واتحادُ الرّوحِ يبقى
في الغُنوصِيِّ ابتكارٌ
فيهِ إشْكالٌ قديمٌ
ثَمَّ فوضى في الكلامِ
فأنتَ تَمشي في المَنامِ
العَقلُ غابَ على البِساطِ
فلا انشِراحٌ ، لا انبساطٌ
لا صِفاتٌ ، لا صلاةٌ
لا يَنوحُ ، ولا يَبوحُ

ولا يَرى وَهْجَ المَقامِ
سوى انتِفاءٍ للثلاثةِ :
مَنْ يقولُ ولا يقولُ
ومَنْ يَرى مِن دونِ عينٍ
دونَ إذْنٍ بالكلامِ
ودون أُذْنٍ للسَّماعْ
يُصغي لأسرارِ الحُضورِ
لخُطبةٍ في اللّؤلؤهْ
فيصيرَ ثالوثَ السّلامْ
فوقَ الصّليبِ المُنتَظَرْ
في " القدسِ " أو " دار السّلامْ "؟ ...
***
أَتريدُ أنْ تَضَعَ المعاني
في إناءٍ دونَ قاعٍ
تَشْربُ النّورَ المُصَفّى
مِن يَنابيعِ السّرابْ
مِن أجْل نصٍّ أو كتابٍ
دونَ فَهْمٍ أو تَجلٍّ
في انزياحاتِ الرُّموزِ
وفي تأويلِ الخِطابْ ؟...

الشَّطحُ مَصْدرُ واجبٍ
يَزني ويَعبثُ بالبَصرْ

وبنصِّكَ الواهي البَديلْ
فالنّصُّ مَعلولٌ عَليلْ
في قبضةِ الحُلُمِ الثّقيلْ
يَهذي كـ "نُوحٍ " ليس يَدري
وهو في الطّوفانُ يَسري
سَمْتَ الجهاتِ ولا المآلْ
ومتى سيأتيهِ الغرابُ
بغُصن زيْتونٍ نَضيرْ
ليزولَ كابوسُ الظّلامْ
ويَظلَّ كابوسُ الكلامِ
يَجرُّ في ليلِ الكُشوفِ
وراءَهُ حرفاً نحيلاً
في سلاسلَ من حريرٍ

دون معنى أو حضورْ ...

***

النّصُّ خَدّاعُ العقولْ
النّصُّ يُعطي الحرفَ شكلاً
دونَ أنْ يُعطي الدَّليلْ
لو كانَ حقاً ، صارَ حقاً
فالحَقُّ حقٌّ ، لا بديلْ
تاجُ الكرامةِ عزَّةٌ
والعِزُّ يَعْزوهُ العَزيزُ

إلى دَلالاتِ المعاني
مُحْرماتٍ في الطَّوافِ
وحولَها بيتٌ يَطوفُ
ولا يدورُ متى تَدورْ .
في (اللّيسِ) يَنعدِمُ الحضورُ
يَغيبُ وعْيُ الخَلْقِ حُكْماً
لا دُعاءٌ أو بَخُورْ
فالنَّطْقُ أمرٌ مستحيلٌ
آنَ تغدو أنتَ أنتَ
الواحدُ ، المثنّى ، ثلاثاً
مثلَ آدَمَ باعَ حُلْماً
كيْ ينالَ المَعرفهْ
أوْ عُشْبةً تَهَبُ الخلودَ
ولمْ يجدْ كشْفاً هناكَ
سوى رداءِ الأفعُوانِ
وذاكَ مِن سِرّ الوجودْ
أمسى طريداً مثلَ حرفٍ
لا يَحيدُ عن المكانِ
حُدودُهُ ألِفٌ وياءٌ
كيفَ ينْفَجرُ الخَيالُ
وأُفْقُهُ بينَ الحدودِ
وعند برْزَخهِ الهَلاكُ
ولا عبورٌ للجديدْ ؟!...

السَّمُّ يجري في الكلامِ
وفي الشّرابِ وفي المَقامْ
أنا شاربٌ ذاتِي شراباً
في المَنامِ وفي القِيامْ
أَسقي شفاهي مِن سُمومٍ
دونَ تِرياقِ الكُشوفِ
أصيرُ كاللّوحِ القديمِ
يعيشُ في نارِ الخلودِ
ليَنقُلَ المعنى إلينا
كيْ يَظلَّ العقلُ فينا
شُعلةً عبْرَ العصورِ
فمَنْ تَرى يحنو علينا
في أتُونِ التَّجرباتِ
سوى ضُلوعِ المُستطيلِ
وفوقه يعلو الترابْ ؟
من بعد أن نُفِيَ المُريدُ
إلى تُخومِ الدّائرهْ
وغدا غباراً في المَدارْ
بينَ النجومِ الحائرهْ
في عرْشِ مَملكةِ الظلامِ
يعيشُ من نبْعِ الكلامِ
يفورُ حتّى الانفجارِ
ولا يرى إلاّ نصوصاً
شاحباتٍ كالقمرْ
تَهْمي كأوراقِ الشَّجرْ
تلهو بها ريحُ الكشوفِ
على رمالٍ في السَّرابْ
كانت إلاهاً ذاتَ حُلْمٍ
في أساطيرِ الخيالِ
ولمْ تَكُ النّصَّ البَديلْ
فالصَّمتُ أقوى من دليلٍ
تاهَ في التأويلِ حتّى
عافَ الدَّلالةَ والوصولَ
إلى تُخومِ المُستحيلْ ....
***
هَلْ كانَ يرضى أنْ يكونْ
إلاَّكَ ، من دون الأنا
حتّى بنورِ الّذاتِ يَفنى
بالحُضورِ وبالغيابْ ؟
مَشغولُ عنكَ بما رآهُ
ولا يراهُ ولا تَراهُ
سوى سَرابٍ في ضَبابْ ؟

ذاتٌ تُقسِّمُ ذاتَها
بينَ الفواصلِ والحِجابْ

ليعودَ يَجمعُها الكَمالُ
على صليبِ الأبجديّةِ
غيرَ مَعْنيٍّ بما
يُتْلى على نَصٍّ بديلٍ
في انزياحاتِ المعاني
عنْ سَمْتِ واقعةِ الجَملْ
والحَرفُ مَشروخٌ يُعاني
مِن إفْكِ ذاكرةٍ قديمهْ
فهُناكَ تُحتَجَبُ الخَلائقُ
بالتّفاسيرِ العَقيمةِ
والتّشابيهِ الرَّكيكةِ
والصِّفاتِ الشّاحباتِ
بما يَليقُ ولا يَليقُ
على البِساطِ أو اللّسانْ
من دونِ تِبيانِ البَيانْ
فعلِمتُ أنَّ القَولَ وَهْمٌ
للحَوَاسِ وفي العِظامِ
وإنّ جِنَّ الجانِ إنسٌ
لا تخوضَ البحرَ جهراً
تَختفي تحْتَ الكلامِ
تَخطُّ رمزاً في الرِّمالْ
ليعودَ يَجرِفُها الخيالْ
في كلِّ يومٍ من جديدْ ...

***

أَلْبَسْتَني ثوبَ الحديدِ
حَجَرْتَ في الذّاتِ الـ " أنا "
ورَميتَني خلْفَ المكانْ
قلْبُ المُريدِ مُعَطّلٌ
يا حُجَّتي ، أينَ السّلامْ ؟

هلْ يَدخلُ المِحرابَ سراً
كيْ يصلّي أوْ ينامْ ؟
طيِّرْ حروفَكَ مثلَ قلبكَ
لنْ تصِلْ بابَ المَقامْ
الشّيخُ ، شيخُ الوقتِ ، يدعو
أنْ تكونَ بدونِ عِلمٍ
دونَ زُهْدٍ ، دونَ شيءٍ
ربّما تدنو كُشوفٌ
بالجديدِ من الكلامْ
أُدخلْ لتَبتَلِعَ الجَحيمَ
وكُنْ فِداءً للجميعِ
ولا تُبالغْ في الصِّيامْ
واحذرْ رُقادَ الغافلينَ
فثَمَّ قلبٌ للوَليِّ
مُعطَّلٌ من دونِ قصدٍ
لا يُطيقُ السّرَّ حتّى

من شفاهِ العارفينَ
فذاكَ أهْلٌ للعبادةِ
ليسَ من أهْلِ النّعيمِ
وإنْ تأنّقَ في الكلامِ
وليسَ يذوي في المَعارفِ
كي يكونَ بلا معارفَ
في عِدادِ المُنقَذينَ
ودَعْ طريقَ الوَصلِ حتّى
تَنتفي عنكَ الأنا
لتَراكَ في حِرْزٍ أمينٍ
من شياطينِ الحروفِ
وعندها يدنو الوصولُ
إلى مَلَذَّاتِ الثمارْ
فاقطُفْ من الشَّجرِ المباركِ
ما تشاءُ من المعاني
واكتُبْ حروفَكَ في الهواءِ
ولا تَبُحْ للّريحِ إلاّ
بالقليلِ مِنَ الجنونْ
واصمُتْ على كشْفٍ جميلٍ
جاء بالرّوحِ المُقدّسِ
يَحملُ البُشرى إلينا
مُطلِقاً في الذّاتِ نوراً
فاتِحاً عيْنَ اليَقينِ

على جِهاتٍ لا يَراها
جوْهرُ القلبِ اللّطيفُ
فأنتَ مَعلولٌ ضعيفٌ
لا امتلاءٌ ، لا اتحادٌ
في خُواءِ الوَعيِ تَهذي
دونَ تاجِ الكَشفِ تَذوي
لسْتَ روحاً ، لسْتَ جسْماً
بلْ قليلاً مِنْ ترابٍ
في جنونِ الذّاتِ يَفنى
لا يَرى في اللّوحِ حتّى
نَرْجِساً غَضّاً طريّاً
كيفَ يَحيا في حضورٍ
وهو في غَيْبِ الفناءْ
جالساً في العرشِ قَسْراً
لا يرى إلاّ حروفاً
مِنْ ضِياءٍ في ضِياءٍ
تَكتبُ النّصَّ البديلْ
أمْ تَرى هَذْياً جميلْ ؟...
***
لا تُعفِّرْ وجْهَ نصٍّ
برموزٍ ليْسَ تُجدي
أو تُرابٍ مِنْ بَخُورْ
حُجُبُ اللاّهوتِ نارٌ

تُهلِكُ العارِفَ حتّى
تَنتَفي عنهُ المَعارفُ
والـ " أنا " عنْد الحضورْ
خالياً يغدو ، خَلِيّاً
مِنْ تَشابيهِ المعاني
أو دَلالاتِ رموزٍ
مُثْقَلاتٍ بالقُشورْ
غائباً عنْ كلِّ دَربٍ
هاجراً سِحرَ المَرايا
عابداً في الحالِ ؟
لا
عابداً بالحالِ (!)حتّى
يَهْجُرَ النّفْسَ ليَدنو
مِنْ مَقاماتِ الحُضورْ
عارياً مِنْ كلِّ وَهْمٍ
مِنْ كَراماتٍ وزُهْدٍ
في قميص الصّبرِ يَسعى
دونَ أسماءِ صِفاتٍ
دونَ حالٍ وكَلامٍ
غارقاً في نور ذاتٍ
وهو في الوادي فريدٌ
طافِياً في سَيْلِ عشْقٍ
يَحرقُ الماءَ سعيداً
في سراجٍ أزَليٍّ
حائراً ، يَزدادُ شوقاً
عِلْمهُ – في اللّوحِ – سَطْرٌ
جَهلُه جسْرُ عبورٍ
نحو ميدانِ الفناءْ
قوتُه اليوميُّ صَبْرٌ
دونَ شَكوى في البلاءْ
كلّما جاعَ سيَلقى
قلبَهُ المَكْلومَ يعطي
لُقمةَ الحِكمةِ طَوْعاً
وحروفاً مِنْ ضياءٍ
في كؤوسٍ مِنْ هواءٍ
دُررٌ تسقيهِ حتّى
يُدركَ الوَعيَ غِيابٌ
وهو في وهْجِ الحُضورْ
يَقبَلُ الذّاتَ رَضِيّاً
دونَ أسْماءِ صفاتٍ
غائباتٍ في المَقامْ
جَوْهرُ الخِدمةِ نهْرٌ
مِنْ خِزَاناتِ الفَقيرْ
صار نصّاً في حَصيرٍ
فوقَه نامَ المغنّي ...

***

مَنْ يُجرّدْ – دونَ خوْفٍ –
هالةَ التّوحيدِ حتّى
تصبحَ النُّقطَةُ تاجاً
وسِراجاً يَتَدلّى
مِنْ حِجابِ المَلَكوتْ ؟
عندما الرّوحُ يموتْ
ثُمّ يحيهِ اشتياقٌ
يَقطعُ الزِّنارَ وَجْداً
كمَجوسِيٍّ ضَريرٍ
لا يرى إلاّ ضِياءً
حَوْلَه العَتْمةُ تعلو
وهو في النّور يَسيرْ
هكذا العَبدُ الفقيرْ
تحتَ رجليه كنوزٌ
غارَ في النّشْوةِ حتى
جَوْهرياً صار ، يعدو
هارباً نحو المَصيرْ
عيْنُه عيْنُ افتِراقٍ
وهو في السُّكْرِ يَدورْ
مِنْ كُشوفٍ وحروفٍ
ومكانٍ وحضورْ
يَخْرُقُ النّفْسَ اشتياقاً

عرَّجتْ فيه المعاني
نحو آفاقٍ خِفافٍ
ليس يَدري ما يقولْ
فهو في الفخِّ سجينٌ
يحسِبُ الفَخَ فضاءً
وبِساطاً للعبورْ ...

تلكَ شاراتُ الوصولْ ؟
ربّما شاراتُ بُعْدٍ
لستُ أدري ، صدّقوني
يا ثِقاتي وقُضاتي
إنّ في الوَعيِ شُروخاً
وعلى الأيْسِيِّ غيْمٌ
وشكوكٌ ونُذورْ
لا تُرينا في المَرايا
غيرَ خَلْقٍ دونَ حقٍّ
وحقوقٍ بالحضورْ
بُدَلاءٌ وبَلاءٌ
وحُضورٌ في غِيابٍ
ثَمّ تَجريدٌ عَصِيٌّ
ثَمّ تَغريدٌ شَجيٌّ
وعَويلٌ في قبورٍ
فارغاتٍ مثلَ لوْحٍ

خانهُ سَمْتُ المعاني
فهو في الطِّينِ أسيرٌ
و " رُقَيْمٌ " مِنْ ترابٍ
لا يرى في النّارِ نورا .
كيْفَ يُعطي النّصَّ روحاً
دائماً عبْرَ العصورْ
وهو مَنْـهوكُ السُّطورْ ؟

أتَرى يأتي بَديلٌ
ذاتَ كشْفٍ للمغني
قبْلَ أنْ يـغدو ضريراً
قارئاً فوْقَ القبورْ ؟...

***

حمص ـ سورية 2007/9/23

❑❑

اللوحة

منير محمد خلف

هربت من اللوحات وانتبذت ... في القلب متّكأ لها وَلَهَا

سرقتْ قميصَ الأرض وانتهكت ... إحرام سرّي حين قبّلها

مسكُ العناق.. ولا أرى بدلاً ... من ريشتي لا لن أبدّلها

وتأمّل الياقوت سندسه ... فاستوحشت مقلي.. فكبّلها

هي غصة في اللوحة انفجرت ... منها على فيها إلى.. ولها

هي كوكب الأسماء يحملني ... ويضيء في الدنيا مجاهلها

كالموجة الجذلى تشاطئني ... وتعيد للأنفاس ساحلها

مدّتْ يديها كي تصافحني ... فمددتُها روحي لأحملها

من أحلك الأحزان أنقذها ... فتدكّ في قلبي معاولها

قلبي على ليلاي في قلق ... ليلاً أتى قيسٌ وأهملها

سأظلّ في محرابها أملاً ... للنفس أهفو كي أؤمّلها

وأظل أنحت خلسة وجعي ... وأظل أحيا.. كي أدلّلها

وأظل أصعد في الهوى ألقاً ... درج المعاني كي أعلّلها

وأجوب في آلائها غرِداً ... وأصيد في الذّكرى أيائلَها

قد جاءت الألوان راعشة   من ملمسٍ في الكفّ أوّلَها
تأويل صبّ لا يفارقها   إن صحّ نطقاً راح رتّلَـَها
من أحمر اللذات أنشئُني   ما أعذبَ الألوان أنبلها
هذي ديار العشق أرسمها   لا قرّ فيها كي أزمّلها
كالغصن مال نشيدها ودمي   في أسود الأيام صار لها
جنحاً يطير اللونُ أبيضه   من أخضري ليصير بلبلها
سعياً لمرواها أطير هوىً   قد لا ترى غيري لأوصلها
نبضي وبعضاً من معاركه   أو غرفة الإبداع مجملها
هي صرخة في اللون تطلقني   وتحوك من قلقي مغازلها
أنا لستُ فنّاناً ولا دنفاً   بالشعر إلا كي أغازلها
هي ثورة الألوان تأسرني   وتثير في أرجائها الولها
هي فتنة الدنيا تؤرّقنا   وتهزّ في غنجٍ خلاخلَها
هي لوحة لا لستُ أدركها   قد لا تكون وقد أكون لها
الله في العلياء شكّلني   وهي الأماني فيّ شكّلَها
تتزاحمُ العبراتُ في رئتي   لتعيد للكلمات مخملَها
الأصفر المحزون قام على   سحبٍ من الأطيار زلزلها
فأقام في قلبي معارجه   وأضاء في روحي منازلها
كالعاشق المجنون جمّلني   من لونها سحرٌ وجمّلها
سبحان من زرع الدنى شغفاً   سبحان من سوّى وكمّلها

الحسكة 26/ 2/ 2008.

❑❑

المرثاة

حكمة شافي الأسعد

(1)

بعدي.. ستنمو على ذكري التراتيلُ
بعدي.. ستلهو بأوراقي القناديلُ.

بعدي.. سيخرج سرّي من زجاجته
كماردٍ، ثم تنساني التفاصيل.

يمشي أبي نحو قبرٍ سوف يسبقهُ
يهزّ غيماً.. فلا تكفي المناديلُ.

ولمْ تقفْ مرّةً في عينهِ سحُبٌ
لكنْ سقوطي لسحُب العين تعليلُ.

قولوا لأمّيَ: إنّ العمرَ مكتملٌ
حولي كليلٍ وتدعوني المجاهيلُ.

ألقُوا عليها قميصاً كنتُ أنسجهُ
لها. قميصي بعطر الحبُ مغزولُ.

قد يخرج الأصدقاءُ اليوم من تعبي،
غداً ستسحبهم نحوي المواويلُ.

يعلّقون على قبري قصائدهم
كأنّما الشعرُ للموتى مراسيلُ.

***

جرَّبتُ من عمق هذا البحر قامتّهُ،
وقادني من شهورِ الحزن أيلولُ.

واخترتُ كل الضحايا في حكايتنا
واحترتُ: كم تصنع الشكَّ الأباطيلُ!

أكلّما صار قابيلٌ صديق دَمي
وصوتيَ، أرتدَّ في الأضلاع هابيلُ!!

سأخلد الآنَ للمعنى أجادلهُ:
ما عاد يدهش تجديدٌ وتأصيلُ.

وأفتح البحرَ للأموات في سفني
فليس في لغتي للموت إكليلُ.

(2)

لي.. مساءٌ ونجمةٌ ووميضُ
صرتُ عن حاجة السماء أفيضُ.

رفعتني حمائمُ الشعر فجراً
وهوى من فم الحمام القريضُ

آخر النهر في ينابيع روحي،
كلّ حزنٍ في ماء صمتي يخوضُ.

عبَر الحلْمُ في دمي، فإذا العمرُ .
ضبابٌ، ودهشةٌ، وغموضُ.

فرّقتني الشكوكُ واحتار قلبي:
أأنا واحدْ هنا، أم نقيضُ؟

أم أنا فكرةٌ تقمّصها الدهـ
ـرُ طويلاً، ثم اشتهاها الحضيضُ.

خارجٌ من كنانتي مثل سهم
خانهُ في ريح السقوط نهوضُ.

هيَّأ الموتُ لي صلاةً وسرَّاً،
دمعة كنتُ، أشعلتها الفروضُ.

خطفتني شواردُ السرِّ، لكنْ..
لي مساءٌ، ونجمةٌ، ووميضُ.

❑❑

طقوسُ الانتظارْ

محمد حديفي

خيبةْ

قبلَ الغروبِ بدمعتينْ
وعند أولِ مفرقِ صادْفتُهُ
صلَّيتْ
وحينما داهمني المساءُ
دونَ وجهِها
علَقْتُ أشواقي على شُباكها
حتى بكيتْ

* * *

موت

باعدتِ الأيامُ فيما بيننا
واختارَ كلُّ واحدٍ
لنفسهِ طريقْ
أخبرني اليمامُ عن رجليها
وحينما عدتُ لكي
أقبِّلَ الحجارةَ السوداءَ
في جدرانها
عاتبني ثم بكى
شباكُها العتيقْ

* * *

وداع

حين نزور روضةً
يرفُ فيما بيننا
حبٌ وليدُ البرعمِ
أمامنا نافورةٌ
وفوقنا بدرُ الدجى
يغارُ من ضحكتها
حيث اشتهاءٌ فاضحٌ

يسيلُ فوق المبسمِ
وحينما ودْعتُها
كان الذي يتبعُها
عطرٌ يفوحُ رغبةً
وبعضُ قطرٍ من دمي
* * *

لهاث

نمشي ويسبقنا الطريقْ
مُهراً إلى العمرِ المراقْ
أقدامُنا تسعى بنا
حتى مسارب دمعنا
والريحُ تكسر حلمنا
كأننا نخلُ العراقْ
* * *

يباس

إذا أتيتِ مرةً
إلى مساكبِ بوحنا
ورأيتِ ما فعل اليباسُ
بنخلةٍ
كانت تسافرُ في فضاء الحلمْ
قولي بأن الأصفر الذاوي
على أوراقها دمعٌ
وما قد جفَّ دمْ
* * *

حب الحياة

عمرُنا مثلُ سحاب الصيف
عابرْ
يمتطي الريحَ جواداً،
ثم يرحلْ
ننتشي باللحظة السكرى
وننسى
أننا نمرحُ في موتٍ مؤجلْ
فإذا أوغلَ شوكٌ في دمانا
أمسكَ القلبُ مآقيه
وبسملْ
وإذا الليل استبدَ برؤانا
نرقب الصبحُ فقد يأتي
بأجمل
نشرب الذلّ كؤوساً مترعات
زادُنا الذلُ ونرضى
فتخيلْ

أبيات /نزار/ (1)

حينَ أصوغُ
جملةً

مغسولةً مثل الحصى
في آخر الأنهارْ
تمجدُ الجنون في غرتها
وتفرشُ الدربَ الذي تسلكهُ
بأجمل الأزهارْ
تقولُ لي سمعْتُها من غابرٍ
فقد أتى بمثلها
من قبلِ أن تعرفني
أستاذُكم /نزارْ/
* * *

تستحمين بأنهار القصيدة

لا تقولي إنك الآنَ
بعيدةْ
وعلى شباككِ المهجورِ
قد مات القُرَنْفُلْ
تستحمين بأنهار القصيدةْ
طائراً يقفزُ من حرفٍ
لحرفِ
وترفين ضياءً في دمائيْ
يرشفُ الخمرة من روحي
كؤوساً
فعلامَ السحر في عينيكِ
يذْبلْ؟!...
وإلامَ كلما صغْتُكِ قنديلاً
بدربي
تطفئُ النورَ مآقيكِ
وترحلْ؟...
* * *

حدَثْتني فقالتْ

يقيناً رأيتُكَ ذاتَ ارتحالٍ
تسيرُ وقلبي يسيرُ
معكْ
نثرْتُكَ عطراً
بحقلِ دمي
وعمداً تناسيتُ أن
أجمعَكْ
وقررتُ أن أصطفيكَ
كماناً
وأغمضُ عينيَّ
كي أسْمعَكْ
* * *

الهوامش

1 . المقصود الشاعر نزار قباني

❑❑

عطش المرايا

محمود مفلح

أزفُّ إليكِ قافيةَ القوافي وأسأل عن ضفافكِ في ضفافي
وأُعلن أنني مازلت حرا أُحلّق بالقوادمِ والخوافي!
وأعزف ما تود هنا بروقي وأرعى مثلما شَاءت خرافي
إذا جاء الشتاء فدفّئيني فقد سرقتْ لصوصهُم لحافي
وأدركني الصباحُ فما صلاتي وما ينفّكُ متصلاً رُعافي!
عهدتُكِ أن وصْلكِ فيه حتفيْ وأن هواكِ خاتمةُ المطافِ
أسيلي من دمي برق الليالي وصُبّي في قِداحك من سُلافي
فكيف تواصلُ المشوارَ ساقي وإني في المسير إليك حاف!؟
ولو قالوا . وقد أصبحت شِلوا بكفِّ الريح . يا جزّارُ كاف
لأطفأتُ الحرائق بالأقاحي وزوّجتُ السحابة للجفاف

***

وكانوا يرقصون على جراحي ويمحونَ الهوادجَ بالسِّعاف!!
ويرتعدون حين تُطلّ شمسٌ ويندفعون في الليلِ الخرافي
على قسماتهم صبواتُ جوعٍ وفي أحداقهم قلقُ المنافي
بنَوْا مجداً على عطشِ المرايا وصاغوا الأبجدية بالهتاف!
إذا ناديتني فالموجُ صوتي وإنْ عاتبتِ فالزبدُ اعترافي
يُعربد في إجابتكم سؤالي وأنصفكمْ على قدْرِ انتصافي
وما أنكرتُ وجه أبي ولكنْ خشيت عليكِ ثالثة الأثافي
وما غربتُ عنك نخيل أهلي ولا قاتلتُ في الزمن الإضافي
إذا أظلمتُ فالأشواق فجري وإن خاصمتُ فالقَصَب ارتجافي
أتينا والجرارُ إليك حبلى وعدنا والسِّلال بلا قطاف!!
هبي أنّي اقترفتكِ بعد حينٍ ولاح صباحُ وجهكِ في الفيافي
فأيُّ قصيدةٍ أجتاز فيها حدودك كي أمرَّ إلى زفافي!؟
وهمّي أن تحاورَني المنايا على قِممي وتُمعنَ في اختطافي
كأني في عروقِ الصخر ماءٌ ولا تقوى النسورُ على اكتشافي

❑❑

وجهان للبوح

زهير هدلة

الوجه الأول

حين يرفرفُ ثوبُ الليلِ على الطرقاتِ
تهبُّ رياحُ العشقِ
وتسري في العتمةِ همساتْ
يقفزُ قلبٌ قد أرَّقهُ الصمتُ
يبوحُ،
يبوحُ،
يبوحُ فلا تبقى كلماتْ
وأنا مثل مسافرِ هذا الليلِ
شغوفٌ
أطبق جفني خوفَ الصحوِ وأطوي
بين ضلوعي ظِلاً من ياقوتِ الروحِ يلملم
مقلَ الضوءِ
ويرمي حين تمرُّ النسمةُ بالسمراءِ
وشاحاً من نجماتْ
أمشي
أمشي حتى يتكسَّر ماسُ الضوءِ على كتفيَّ
ويهمي الشوقُ على الشرفاتِ الوسنى
سفناً من جمراتْ
تبدو تحتَ سديم الحلمِ قطاة
لا يغريها
رغم الظمأ الطاعنِ في نظرتها
الماءُ على كفيَّ
ولا يغويها شِعرٌ،
نثر، أو كلماتْ
وأرى قلبي خلفَ مفاتنِ هذا الآتي
الساحرِ، ثملاً
يعدو بين ضفافِ المتعةِ
مثل النردِ يقلبُ حظَّ الناسِ وليس ينال
سوى آهاتْ
***
أرمي تحت عباءة هذا الليل وجيبي

أخنق بوح الروحِ وأمضي
مثل أمير
هم بملكٍ لم يلحقْهُ
وعلى أول قطرةِ حبٍّ
تهمي من نافذةٍ ولهى
ألقي
قلبي الواهنَ نتفا من زفراتْ
الوجه الثاني:
وانسابَ الصوتُ الدافئُ
مثلَ هديلِ حمامْ
ماذا؟
من؟، كيفْ؟
واعتركتْ كلُّ حروفُ الاستفهامِ
على شفتيَّ ورفرَفَ قلبي
خلفَ جدارِ الصدرِ الطافحِ بالأوجاعِ
كطيرِ يمامْ
أنتِ
يا.. أجملَ حلمٍ راودَ قلبي، وتمنيتُ
تمرُّ حياتي بين يديهْ
يا قارئةَ كتابَ العمرِ اللاهثِ
خلفَ سرابْ
يا فاتحةَ كتابَ العطرِ
يا قافلةَ رضابْ
لم أتقرَ
بعدُ حروفاً من شذراتِ الروحِ
تدقُّ شغاف فؤادٍ خلفَ رهافةِ همسكِ
يا سيدتي ذابْ
أنتِ!
كيفَ لصوتٍ أن ينثالَ بهذا السحرْ
صوتٌ
أم تغريدُ هزارٍ
أم ترنيمُ ملاكِ آن تنفسِ فجرْ
أنتِ!
آه!! أنتِ
وأنا السابحُ
في ملكوتِ البؤسْ
كيف لدنيا أن تعطيني هذا الفيض
وكيف لهذا العمرْ
صُبّي!
هذي القهوةُ حينَ تدورُ برأسي
مثل الخمرْ
حين يداكَ على فنجاني
وأنا أبحرُ في عينيك
قصائدَ شعرْ
أرمي كل سنين القهرِ ورائي
فأرى أنَّ العيشَ مدائنُ وردٍ
والأيامَ نسائمُ عطرْ
صُبّي!
حتى، ألعقَ هذا السؤرَ الباقي من صهبائِكِ
يا ساحرةَ السكرْ
رُبَّ الصحوُ يباغتُ ذاتَ صباحٍ
نبضَ الروحِ ونمضي نحو العدم عطاشى

لات يلملمُ حلمٌ . مهما حاولَ . شعثَ العمرْ

❑❑

لمحات في البراري

خالد السلامة

-1-

نطرت عيونك يوماً تهلّ عليَّ
وتدفق بالحب ماء تضاحك من نبعة نشفتْ في الزمانِ العجيبِ
وتشعلُ بالعشقِ أنأى النجوم
وتملأُ بالوجد كلَّ الجرار التي خَثّرتْ في الكهوف المريضة خمراً
وتهدمُ آنَ التلاقي على الدرب أنصاب طين وأبراج قار
وأقمارَ زنكٍ تتبّعُ أنفاسَ عشب السهوبِ
وتطلقُ من سجنها للفضاء حمائم تهدلُ خلف السياج
نظرت يديك تلمان في ظلمة الجبِّ آثار روحيَ
سيارة لن تمر لترمي الدلاء وبشراك سوسنةٌ لاتباع
نطرتُ يديك تمدّان، والليل خاوٍ، لنا مفرشين من الغَربِ
الأخضرِ المستهامِ على ضفة لا تخون ومادنستها الوجوهُ
حزينٌ أنا يا جزيرة روحي
وهذا المغيب المدمى عيوني
تركت ورائي عذارى يضمخن بالشوقِ ماءَ الوجوه وينثرنَ وجدا
مساء الإياب ويبكين صبح الرحيل الطويل
تركت مهاراً تدندش أعرافها بالخزامى وتجلد ظهراً لتطوي
السهوب وراء السياج الثقيل
تركت ورائي نهراً يكد ويلهب غاربه بالسياط
تركت هشاماً يجرجر أقدامه في الهلام العليل
تركت المناشي يفتح بابا ويدفن أيامه في التراب

وخوضت في الطين أبحث عنك لديك
يصاعد بوحي آن اختناق الظلال وآن تطاولها في الفضاء
أراقب سرب قطاةٍ تهيمُ غراماً بماءِ الوجوهِ ودمع العيون
تهفّ على الأفق مثقلة باللجين
وتصنع منك وفيك عروشاً لمجد الضياع
فكيف.. لماذا.. أتيتُ إليك
وكيف.. لماذا.. أسافرُ منك وأرحل فيك إليك

-2-

نطرت خطاكِ تهلّ عليّ
نطرتك تأتينَ
إنْ جاءك الهدهد المستريب وألقى إليك حروفي
أفيقي من النوم، مدّي خيوطاً إلى الموت، لا تنكريني
على طبق طافَ رأسي على عنقِ رمحٍ يخبّ صباحاً
فأبكى العصافيرَ، قادَ الدروبَ لصبحِ الحياةِ وروّى السواقي
التي هدْهدتْ في الضياعِ خطاي بماءِ العيون
حزينٌ أنا
غصن صفصافة في الفرات تلفّ جدائلها بالرياح
وتظفرها بالعجاج شغاف فؤادي
نطرت يديك
تلمان ريش الحبارى تصبر صبحاً لدى متحف للكلام
تلمان صوف الخراف تذبح ليل الهجوم الكبير
تلمان هدب العيون تمزق فجر الرحيل المديد
تلمان زغب الشفاه تقطع فوق حوافي الكؤوس لمجد المرايا
تلمان روحي وروحك
هيا لننسج في زحمة العمر سجادة نستريح عليها وراء السهوب
ونحملها مفرشاً في ليالي الشتاء الطويل
لنسجدَ طيلة نفي اليقين نرطّب أصواتنا بالدعاءِ
نطرت يديك
تعدان ليلاً لمن قد تبقى من الأهل والأصدقاء
عناقيد رطب وزقَ حليب وخبزا
ستأتي العواصف يوماً عليه
فليس وراء القناع سوى مكمن من غثاء
لعل تجيء الطيور خماصاً إليه
فتنفر مشبعة في الفضاء
سآتيك لا بد يوماً
سألقاك لا بدّ يوماً على ضفة الشمس طالعةً

من حطامِ الخواءِ
نطرتُ يديك
لأعلنَ للطيرِ والشمسِ والنجمِ والريحِ والأرضِ
أنّي أحبكِ فوق الذي قد أبيحَ وفوق الذي قد يباح
وأنّي عشقتكِ يوم اصطفتك الضباع
وأنّي سأبقى أسافرُ منكِ، ومنك إليك

-3-

نطرتُ خطاك تهلّ عليَّ
نطرتك تأتين من أيّ فجٍّ
فنحنُ ضيوفٌ على ضفةٍ من شغاف القلوب
فأين سنلقي الرحال
سميرةَ روحي، شميران قلبي
وكلّ الدروب تحاصرنا والتلال
على أيّ سهبٍ...؟؟؟ تملّح صدرُ السهوبِ
على أيّ وادٍ..؟.. تحجّر دمعُ السحابِ
على أيّ شطٍّ..؟.. تغوّر دفقُ المياهِ
فأينَ سنلقي الرحالَ
وهذي السماءُ محاصرةٌ بالرجومِ
الفضاءُ كواكبُ مصنوعةٌ من حديد
تراقب سنبلة تستفيق لترشقها إذ تهبّ بفيض العجاجْ
فأينَ سنلقي الرحالَ

أضاقت صدور السهارى
أضاقت رياش الحبارى
أضاقت قلوب العذارى
إذن فانطريني..
سأحمل روحي وآتيكِ ثانية في الصباح النّدي
سأسري وراء هجينِ تمايل تحت حمال الخيامِ
سنهجر خان الفراغ المميت
سنفتح بوابة للفضاء تمزّق شوكَ الحدود
نقيم حواراً مع الصمّ والبكم والطير والأرض
نحكي بكل اللغات قصائدنا المهملاتِ
ونشربُ ضوءَ النجومِ ونرشفُ حسوَ السحابْ
ونسندُ رأسي ورأسك عند التخومِ
لنسمعَ نبضَ الديارِ التي هيّمتنا عشايا الضياع
ونوصل نسغي ونسغك بالنهر يرفد هذا الترابَ اليتيمْ
لعلّ سنطلع ثانية من جفونِ السهوب
شذى برتقالٍ، عبيرَ خزامى، أزاهيرَ فلٍ ترقش وجه السماء التي لم تخنا
لعلّ سنشعل شمعاً يكركر في غاسق الصمت راية شوق
تضاحك فوق تخوم الخراب
إذن فانطريني
سنولدُ ثانية من شغافِ الترابِ

سنترعُ هذا الخلاءَ بعطر الفراتِ
تكونين أنت أنا، لنشدّ الرحال
فكيف،: لأين نشدّ الرحال
وأنت هنا في العيون، أنا هاهنا في الجفون
أراك جناحَ حمامٍ
وأرحل منك وفيك ومنك إليك

-4-

وآتيك ثانية من حنيني
نطرتُ خطاك تهلّ عليّ
وأدري سألقاكِ يوماً
على جنح طير يغادر ليل العشائر تنزو على ورق من ثغام
يؤجج عزم مناة المريضة جوعاً
وأدري سألقاك يوماً على سعف نخل يهفهف مؤتلقاً في قبور الطوائف
تعرش خلف السياجات لبلابلها وتغني لقتل العصافير فوق الغصون
وتعلي لأنصابها في الخلاء بيوتاً تؤثثها بالرياش
وترفعها فوق كتف السياج العريض
ورسمية الحلم تعيا ارتقاباً لضوء نهار لعل سيأتي
وأدري سألقاك يوماً
تكونين أنت أنا.. والمساءُ الصباح، الظلام الضياء
وقلبي سيوغل منك وفيك ومنك إليك

-5-

نطرتُ خطاكِ تطلّ عليّ
سأتيكِ ثانيةً من حنيني
وأدري سألقاك يوماً
فلا بدّ للنهر أن يستحثّ خطاه احتداما إليك
ولا بدّ للنهر أن يسترد الضفاف تهبُ اشتياقاً
ويطوي السواقي التي وزّعتني طويلاً وتهتُ زماناً لديها
لأنسى اختلاجات روحي لديك
وأكوي الجراح التي خلفّتها الجدائل هزّتْ عروقي
بعطرٍ يهفهف من سادرات على مفرق في خيالي
وأدري ستأتين يوماً
فأنت مداي أسافرُ فيه وحيداً
لأرسم درباً يدل فؤادي لصبح تهلهل أنجمه المدنفات
وأنت ازدهاري
وأنت قوارير صحوي وسكري
وسوسنتي في ضفاف الفناء تحاورني في

الغياب
فأسمعها في الرحيل المرير رفيفي
وأكسر بين يديها مرايا اشتعالي
وأكتم، آن تموء الثريا وتخلع أثوابها الطير
ذعراً غداة الطراد، نزيفي
وأدري سألقاك يوماً
ويوماً سترسو على شطّ عمري سفينتك
المجتباة

❑❑

في رحاب الفراتي

فاضل السفَّان

ألقيت القصيدة في الندوة التكريمية في دير الزور في 2007/5/17

طبتَ ـ شيخَ الفراتِ ـ ذكراً حميدا (1)
أنتَ صُغتَ الهوى طِرازاً فريدا
إنْ مضى الركبُ لم يفتْكَ مَقاماً
يتنامى على الزَّمانِ صُعودا
يدبرُ المرْءُ في الأنامِ ويبقى
خالصُ الفكرِ في الحياةِ جديدا

* * *

شفَّنا الوجدُ في ظلالك نسعى
كلما شاقنا وَلَجْنَاه صِيدا
ما عزفنا على ربابِكَ إلاَّ
عانقَ اللحنُ والداً وحَفيدا

من صَبا فارسٍ تنسَّمتَ عِطراً
ظلَّ في زحمةِ القنوطِ رَغيدا
"روضةُ الورد" قد نشرْتَ شَذاها
يمتعُ الكونَ طارِفاً وتَليدا
وبعثتَ "الخيّامَ" يصدحُ لحناً
عبقريَّ الجّنى ويزهو نَشيدا
فاستقامَ النداءُ في كلِّ قلبٍ
نغمةً عذبةً ورأياً سَديدا
كنتَ في الشعر واحةً للندامى
تغمرُ الخلقَ بهجةً وسُعودا
أيُّها الشاعرُ العظيمُ سلاماً
قادنا الحبُّ فالتقينا وُفودا
نتهجَّى على خُطاكَ نعيماً
باركَ الله ظلّه الممدودا
أنتَ ما زلتَ في عيونِ الأماني
صَلَواتٍ وفي الزِّحامِ حَديدا
ترسمُ الكِبْرَ مَنْهَجاً وتعرّي
قامةَ الزَّيفِ مَوْطناً وشُهودا

قد خَبَرْتَ الأيامَ وقفةَ عِزٍّ
ومنحتَ الأجيالَ عَقْلاً رَشيدا
لم تخاتلْ وقدْ نماكَ بيانٌ
يُكرَمُ المرءُ شاعراً وشهيدا

* * *

أيَّ لون من الثَّناءِ أغنّي
والنَّدَى حُزتَه بناءً مشيدا
قد حملتَ الحسامَ حرفاً بليغاً
وسبقتَ الفرسانَ بأساً وجودا
ويزينُ الإنسانَ في البذلِ مالٌ
بيدَ أنَّ الفداءَ أعلى بُنودا
عشتَ تِربَ الشَّقاءِ روحاً مُعنىً
جاوزتْ نفسُكَ الرَّغَامَ الزهيدا
ومسحتَ القنوطَ عن وجْهِ بؤسٍ
وقطعتَ القفارَ نِضْواً طريدا
ترفضُ الرِّفْدَ منَّةً من جَبانٍ
أرصَدَ البومَ والذئابَ جُنودا
رُحْتَ تبني أواصرَ القوم لمّا
مزَّقَتْهُم يدُ الهوانِ شُرودا

وهجَرْتَ الديارَ تبكي أساها
صوتُك الحرُّ جاوزَ المحدودا
لم تقارعْ زعانفَ القهرِ إلاَّ
لِتُحيلَ الظلامَ فجراً وليدا

* * *

ليت شعري إذْ أصطفيكَ خليلاً
يعرفُ الدربُ سعيَكَ المحمودا
في سُرى الفكر ثورةُ الحرفِ تبقى
تحمل الحبَّ مَشْعَلاً ووُرودا
نحن في البذْلِ والبناءِ كِيانٌ
زادَه الصدقُ والوفاءُ صُمودا

* * *

يا (أبا قاسمٍ) توارتْ خُطانا
في كوى القدس نقرأ التَّلْمودا
مُذْ ترامى على المهانةِ وَغْدٌ
أخجلَ السهلَ فعلهُ والنُّجودا
وأناخَتْ على الذقونِ البرايا
وحَّدَ الذلُّ سادةً وَعبيدا

* * *

يا نَديم الرؤى ـ وعَدّاكَ ضَيْمٌ ـ
كيف نمنا على السِّنانِ قعودا
أطبقَ الحقدُ فالرجالُ سبايا
تتهاوى على الجباهِ سُجودا

* * *

نازعونا كسلعَةٍ في مزادٍ
تتوالى السهامُ بيضاً وسودا
ورمَوْنا يقاتلُ البعضُ بعضاً
حين حاكتْ لساعِريها بُرودا
(سنَّةُ) القومِ لم تراهنْ عليها
(شيعةُ) الدمِّ حين أدمتْ وَرِيدا
غيرَ أنَّا في حالكاتِ الليالي
ينكِرُ المرءُ طِفْلَهُ المولودا

* * *

قد صبرنا وفي الربوعِ بقايا
من عروشٍ حُبْلى تنزُّ صَديدا
لن يدومَ الهوانَ فالنهرُ ماضٍ
يدفعُ السيلُ جيفةً وقُتودا

بلبلَ الدوحَ ما قصرتَ عِناني
فعثارُ اللسان أعتى قيودا
إنْ يكنْ زاحمَ الحمامُ حمانا
تلكَ أقدارُنا توالتْ حُشودا
ما نبا السيفُ والقتالُ سِجالٌ
وسبيلُ الخلاص يبني وجودا

* * *

نمْ قريرَ الفؤاد فالحقُّ يبقى
مطلبَ الطامحين بحراً وبيدا
أنتَ صِنْوُ الفراتِ تسمو بهاءً
ما رقمنا على الطروسِ قَصيدا
يُحمدُ السَّعْيُ حين نرتادُ صَرْحاً
كنتَ عانقتَ في ذراه الخلودا
ليظلَّ الفراتُ في الظنِّ عَذْباً
(كلما ذقْتَه طلبتَ المزيدا) (2)

* * *

الهوامش

1 ـ شيخ الفرات = المقصود به الفراتي.

2 ـ شطر بيت من قصيدة النهر الخالد للفراتي.

❑❑

لأَحِبَّةٍ في العابرينَ سَلامُ

محمود حامد

تَحْتَ الجَناحِ ضَمَمْتُ أحبابي، وَنمتُ،
أُحِبُّ أَحْلُمُ بالذينَ أُحِبُّهُمْ، وأنامُ
حَتّى إذا...
شَرَدَ الوِسادُ بِمَنْ أُحِبُّ، صَحَوْتُ،
حَوْلي سَوْسَنٌ، وَيَمامُ
أمشي إليهم،
وَالأَسِرَّةُ نَهْرُ فَوْضى،
والضَّجيجُ كلامُ
حَتَّى إذا ناموا، صَحَوْتُ، وَكُلَّما
قَبَّلْتُهُمْ، هَبُّوا حَدائِقَ تُشْتَهى
في المُقْلَتَيْنِ، وَحاموا
حَوْلي كَواكِبَ، هاهُمو
عَبَقٌ سَماوِيٌّ يُطِلُّ،
وَغبْطَةٌ تمشي بصدري كالنَّسيمِ،
وَضِحْكَةٌ، وَسَلامُ

*

وَأَقولُ: كَيْفَ أَحِبَّتي
صَعَدوا بروحي للغمامِ كَأَنَّني
حَوْرٌ مَضى صَوْبَ الأعالي،
أَيُّ أَعْلى... ها أنا
أُلْقي بآخِرِ خُطْوَةٍ في الرِّيح،
أَصْعَدُ.. خَلْفَ ظِلِّي نجمةٌ
سَحَبَتْ جدائِلَهَا وراءَ لُهاثِها،
واسْتَعْذَبَتْ سَفَر الغيابِ، وَخَلْفَها:
كَثُر الَّذينَ نُحِبُّهُمْ في العابرينَ،
يُلَوِّحونَ مُوَدِّعينَ كأنهم
وَرْدٌ يُسَلِّمُ راحِلاً، وَغَمامُ
أُلْقي على طولِ السِّياجِ:
يَداً تُلَوِّحُ، وَابْتِسامَةَ دَمْعَةٍ،
وَأَظَلُّ أَنْتَظرُ الأَحِبَّةَ، عَلَّها
تمشي إِلَيَّ بما تَبَقَّى...
مِنْ ظلالِ الغائِبينَ خيامُ
وأَقولُ: عَلَّ وِسادَةً أُخرى

تُشارِكُني هُمومي،
كَمْ على تِلْكَ الوَسائِدِ
ضاقَتِ الأَحْلامُ
لَكِنَّ صَدْري لا يَضيقُ
بِرَعْشةٍ خَضْراءَ تورِقُ كُلَّما
مَرَّ الأَحِبَّةُ في الظِّلالِ مُلَوِّحينَ، وَكُلَّما
أَلْقَوْا على الْقَلبِ المُتَيَّمُ،
والطَّريقُ زِحامُ!!!
وَعَلى مَسافَةِ وَرْدَةٍ، وَدَمٍ،
رَأَيْتُ أَحِبَّتي في العابرين، وَأَوْشَكَتْ
عَيْنايَ تنهمرانِ جَمْراً، أَوْدَماً،
لا فَرْقَ، لَحْظَةَ كُنْتُ أَقْرَأُ
في النَّسيمِ وُجوهَهُمْ،
وَأُحِسُّ نَكْهَتَهُمْ كَعُشْبِ الأَرْضِ، هاهُمْ
يَبْسُطونَ لِيَ الجَناحَ، لِتَصْعَدوا
برفيفهم حَتَّى سَماواتِ الهَديلِ،
وَهاهُمو: حَوْلي...
هَديلٌ يُشْتَهى، وَحَمامُ!!!
لَوْ طافَ وَجْهُكَ في
سَماءِ اللهِ.. قُلْ:
هِيَ غَزَّةُ الشُّهَداءِ
نَسَجَتْ كَواكبَها مِنَ الأَشْلاءِ
وَمَضتْ تُضيءُ نُجومَها...
بِدَمِ الَّذينَ تُحِبُّهُمْ،
وَتَمُدُّ بَسْمَتَها على الأَرْجاءِ
وَاسْتَوْحَشَتْ لِغِيابِ أَحْبابٍ مَضَوا
لَكِنَّهُمْ في الرُّوحِ جِسْرُ ضِياءِ
لِلعابرينَ إلى الصَّباحِ،
وَسِدْرَةِ العَلْياءِ
وَأَنا بُراقُ اللهِ..غَزَّةُ،
ما شُغِلْتُ عَنِ الأَحِبَّةِ، والَّذي
في الصَّدْرِ يُدْمي،
والجراحُ كَلاَمُ
طُويتْ، على ما كانَ،
أَوْجَاعُ الصَّحائِفِ بالَّذي فيها،
وَضاق على أَسَى صَمْتِ الملايينِ المِدادُ،
وَجَفَّتِ الأقلامُ!!!
وَلأَنَّني، والشَّاهِداتُ تَمُدُّني بِالْكِبْرِياءِ،
وَحَوْلِيَ الأَشْجارُ واقفةٌ
على طولِ السِّياجِ..
إلى فلسطينَ الطَّريقُ،
وَكُلُّ مَنْ حَوْلي على طولِ السِّياجِ قِيامُ
وَلِأنني سُمِّيتُ غَزَّةَ،
ذَلِكَ الإِسْمَ الشَّهِيَ على الحَبيبِ، أُلامُ
وَلأَنَّني مَجْنونَةٌ بِهَواكَ يا وَطَني،
وَأَبْدَأُ باسْمِكَ الرَّمْزِ الذي
في التِّينِ، والزَّيْتونِ، جاءَ... أُلامُ
لكنَّني؛ وَالتِّينِ وَالزَّيْتونِ... لَوْ

خُيِّرْتُ، لاشْتَعَلَتْ إِلَيْكَ
خُطايَ يا وَطَني، وَقُلْتُ: هُوَ الَّذي
في البدْءِ كانَ، وَكُلُّ شِبْرٍ
في ثَراكَ مُرامُ!!!
*

أُلْقي على طولِ السِّياج:
يَداً تُلَوِّحُ، وابْتِسامةَ دَمْعَةٍ،
وَأَظَلُّ أَنْتَظِرُ الأَحِبَّةَ، عَلَّها
تَمْشي إِلَيَّ بما تَبَقَّى...
مِنْ ظِلاَلِ الغائبينَ خِيامُ
وَعَلَى مَسافَةِ وَرْدَةٍ، وَدَمٍ،
رَأَيْتُ أَحِبَّتي في العابِرينَ،
وَهاهُمو حَوْلي:
هَديلٌ يُشْتَهى، وَحَمامُ!!!
*

طُفْ بالمقابِرِ...،
كُلُّ شاهِدَةٍ تَمُدُّ إلى الأعالي
خافِقاً، وَجَناحا
أَرَأَيْتَ كَيْفَ نُعيدُ نَحْنُ
صِياغَةَ الأَسْماءِ من دَمِنا:
سَناً، وَصَباحا
ما أَجْمَلَ الأَقْمارَ حينَ تُغازِلُ الأَوْطانَ،
تُشْعِلُها ذُراً، وَبِطاحا!!!
فَتَهُبُّ مُشْرِعةً يَداً،
مِنْ شَوْقِها، وَوِشاحا
*

.ما ضاقَ ساحٌ بِالأَحِبَّةِ عابِرينَ،
فَهَلْ تُرى...،
سَيَضيقُ صَدْرٌ بِالأَحِبَّةِ ساحا!!؟
وَأَنا بُراقُ اللهِ غَزَّةُ، خُطْوَةٌ
مِنِّي وَيُصْبِحُ كُلُّ ما فَوْقَ الوُجودِ مُباحا
*

قُلْ لِلأَحِبَّةِ:
إِنَّ وَقْتَ النَّوْمِ حانَ، فَمَعْذِرَهْ
ضَجَّتْ، على أَرَقِ الصِّغارِ، المَقْبَرَهْ
ناموا.. كَفَى...،
إِنَّ المَقابِرَ لا تُحِبُّ الثَّرْثَرَهْ
ها نَحْنُ نِمْنا:
كُلُّ عُصْفورٍ يُعانِقُ قُبَّرَهْ
وعلى سِياجِ الحُلْمِ،
أَشْلاءُ الصِّغارِ مُبَعْثَرَهْ
لَكِنَّها، وَالتِّينِ وَالزَّيْتونِ،
أَجْمَلُ قَنْطَرَهْ
ما بَيْنَ غَزَّةَ وَالخَلْيلِ،
وبَيْنَ غَزَّةَ وَالجَليلِ،

وَبَيْنَ ما نَزَفَ المِدادُ مِنَ القَصيدةِ،
والَّذي نَزَفَتْهُ مِنْ حُلْوِ الهديلِ
المِحْبَرَه!!؟

دمشق فبراير 2008م

❑❑

ندم

سميح دليقان

لماذا تركت العصافير تمضي
ولما تحط على ضفة القلب
أو تستحم بماء العيون؟
لماذا تركت الجميلات
يعبرن صحراء أيامك المجدبات
ولم تستظل بأفياء أجسادهن،
ولم ترتشف من ينابيع أفواههن؟
وعدت تعانق حلماً قديماً
وتحضن صمت الوسادة.
لماذا تركت الأزاهير عطشى
ولم تسقها من نزيف العروق؟
وحين ذبلن بكيت على ضوعة العطر عند الشروق.
لماذا تركت المرايا لتعمى اشتياقاً لوجهك؟
هل خفت أن تفشي السر للغانيات
بأن المشيب غزا عارضيك؟
وهل خفت ألا تعود إليك
حبيبة عمر تشظى كغيم الخريف؟
ترى هل تعبت؟
ترى هل مللت؟
ترى هل أصابك داء انتظار القطار الذي لن يجيء؟
فلا تنتظر ياصديقي طويلاً
لأن الشتاء سيسأل عنك
وتذبل أزهارك اليانعات
وتهرب كل الفراشات منك.
لماذا تخبئ وجهك خلف القناع
وجسمك تحت العباءة؟
تعرَّ فلا شيء أشهى من العري
غير النقاء،
ولا تبق في الركن تندب عمرك كالثاكلات،
وقم للصباح الوليد كنسر

وقل إنني شئت
لا الحظ شاء!

❑❑

عالم القصة

أحرف الرماد

زهير جبور

ما فيها من جحيم يوازي ما اخترعته البشرية المعاصرة من (تكنولوجيا) والتاريخ تشكل من رمادها الذي تحول إلى أحرف هكذا قالت وصمتت.

تلاشت أفكارها حين دخلت المكتب وكانت قد رتبتها. قادمة إليه، فجأة لم تستطع الكلام.

ستقول:

ـ هو الزمن وما عشته اللامعقول، والحزن نبت في مسام جسدي، فحجب عن جلدي النور، والهواء، وما أستنشقه رائحة عفونة ولا أحد يشاركني قهري، ولم أعش حلمي، وما منحني الزواج المرتب دون قناعتي أي عطف أسروي، حتى الطفل الذي أنجبته لأحياه جاعلة منه بعض النبض لشلل حياتي النصفي، لقد وهنت ودربي صوب رمادي، بعد أن أخفقت في الوصول إلى المدى القديم، وكنت أمضي ساعات أخطط له، فماذا عليّ أن أفعل، وها أنا بين يديك أريد حلاً.

استثارته هالتها التي سطعت وأيقظت ما أنهكته السنون، فهبّ ضجيج ذاته محدثاً نفسه:

ـ املأ رئتيك برائحة افتقدتها، واستنشق الحبق، فك قيد أصابعك، دعها تقطف الشهد، انزع غطاء عينيك، تحرر من حصارك، استمتع بهبة هبطت من السماء عليك، فالعمر يمضي وأنت معه على قارب قديم.

أمطرها بتعابير الورد، وقد عرفت خنوع الرجال حين ترميهم سهام الجسد وتشعلهم أسطورته، بداخلها محيط متجمد منذ قرون، من يقترب فسيواجه صقيعها، وما عرفت يوماً معنى الدفء ولا الاستجابة، ولم يحدث أنه تعرق كما هو الآن، لينعكس صقيعها جمراً يحرقه.

كان التلفاز ينقل صور ضحايا التفجير، توابيت من خشب تفسخ بحكم الزمن، والبث يقرب الرأس المقطوع، والساق المبتورة، المكان صبغ بالأحمر، وبصره يلتهم الأعضاء.

ـ أتفضلين البارد أم الساخن؟

ـ لا شيء معدتي

يفكر.

معدة متمردة لسحر يصلح عطب الوريد التالف، ويزيل ماء زرقة العينين، ويوقظ خلايا ماتت.

ـ أهو المرض؟

ـ انفعالات.

بكثير من الغموض المندهش قال:

ـ أمثلك تنفعل؟

يحل الصمت، هي بتثلجها، هو ينز عرقاً، المبرد بأعلى درجاته.

تظهر حماتها لتكرر جملتها المعهودة

(ابني ما عرف الراحة منذ تزوجك. وقد حلّ علينا البلاء)

أوديب كما أعلن العراف:

(سيقتل أباه ويضاجع أمه)

الطفل يبكي. حماتها تصرخ:

(ساعديه. المطلوب أن لا تقولي أين كنت، بل ماذا جلبت.

فعلت هذا من قبلك وزوجي لا يعرف أي شيء، وأنا أفرج عنه الضيق)

وحين غزاهم الهواء الأصفر، صار الناس يتساقطون صرعى بعد إقياء طويل، ووجد الكهنة أن ثمة خطيئة قد أغضبت الآلهة.

تعلمي يا ست يا مثقفة أن لكل أنثى مفتاح ثروتها، فماذا تنتظرين؟ حتى يذبل جسدك، وتتحولي إلى خرقة بالية ما عدت صالحة للإغواء).

وكان أوديب لا يعرف سر إثمه، وأمه تؤججه حتى الغليان، وفتوته تستجيب لهدير

شهوتها، وآهاتها تنطلق كالرعود رعشة بجسديهما.

تقول لحماتها:

ـ أنا لم أنه دراستي وأحصل على شهادتي وأتزوج ولدك، لأفعل هذا. يتقاذفها هولها، ويحنيها فجور حماتها ليطغى على بكاء الطفل

ـ أرضعيه يا شيطانة

وقد جف حليبها. دمها. دمعها.

حرائق. قاذفات، تنطلق طائرات من حاملات عملاقة متواجدة في البحر. بعلوه يتذلل لجسدها، فتلامس جبهته الحذاء، وتصخر جليدها.

تعودت أن تغلق أذنيها كي لا تسمع، وترفع ستارة سوداء أمامها تحجبها عن الدنيا، قديماً كانت ترى. تقرأ. تعيش. تراقب. تتابع هستيريا الكون. الآن لم تتمكن من إيجاد الستارة، وما يجري أمامها، وبداخلها، وخارجها، ومحيطها المكاني، يزداد مغص معدتها تقطعاً.

لم تنجب الطفل لتقدمه هدية لقاتليه، وهم يقتلونها، وإن نجحت بالتجربة فسوف تفر وإياه تنقذه وتنقذ نفسها.

لكنها المعدة، ولن يتفكك صقيعها، ويلين صوانه، وهو الصفقة، وأي احتباس حراري سيذوبه، يغتسل لهاثاً بفم مفتوح، ولسان متدل، وشخير، وأنين، وعذاب، وأدواته النحاسية تتضارب دون إيقاع، وهو يقاوم الصقيع.

(يا مشحر يا ابني، أية خطيئة ارتكبت حتى تقضي على زهرة شبابك مع شهادتها التي لا تطعم الخبز، قال علم).

تغذيه بوحشيتها، تناوله السكين ليقتلها والطفل، وهي بطلة الفشل، وما كانت إلا لتواجه مصيرها المتفرد عن كل البشر، فهل تصمد؟

استيقظ أوديب على كابوس دناسته، وكان قد امتص من الحرام أشهى شهده، ولا طهر بعد الآن، ففقأ بؤبؤيه، وعاش الظلام.

ارتدى الرجل الذي تلبسه جن الجسد (مريولاً) أبيض، وحمل كتاباً من الرحمة، ورأت جناحين من ملائكة على جنبيه، يرفرفان دون طيران، وقد اخترقها بحزن عظيم.

ـ ماذا قرأت بالجامعة؟

استسلمت للسؤال، فعله الخلاص، أعمدة. حجارة عتيقة. أبجدية. خطابات قادة. خيول تفر من الميدان ببنادق منكسة.

ـ رفضت النهايات المزيفة للانتصارات، الوهم يا سيدي وما وجد إلا لسحقنا. خفضت رأسها المتصدع. وتفجرت معدتها صراخاً وألماً.

ـ يا سيدي ابتدأ التاريخ من أحرف رمادية، وها أنا أنتهي عنده، وحين يصهر ينبغي أن تهتز الأرض سخطاً.

هرم صدرها:

أهم من أي هرم رآه بتكوره وهندسته

ـ أيمكن لمن تحمل عظمة خوفو، والمنقرع، أن تشكو من ألم، يا للهول! وفي أي فاجعة وضعت؟

ـ أتفضلين الساخن أم البارد؟ أم قليلاً من الأعشاب المحضرة لوجع البطن؟

ـ أنا لا آكل ولا أشرب

ـ كيف تعيشين إذن، وأنت مؤهلة لكل الانتصارات؟

ـ مؤهلة دون جدوى.

تحول الرجل المهووس بالجسد إلى ناب بأظافر قذرة، وقد طالت، وصار يضحك مجنوناً، والمبرد ينفس سخونة عالية، وهي في تصخرها.

قذفها بقنابل الاستشهاء، وعراها نحتاً، صرة على صفيح مرمر أملس أعذب من فتحة نبع رقراق حتى الصفاء الأزلي، ويا لروعة ما أرى كالحلم ما عاشه يوماً شامة بلون (الشوكولا) مرتفعة فوق جدول منشطر كالبنفسج، وضفتين من خيال مرصع على الطرفين، وأي طفل أخرجه هذا البهاء المهيب وقد زين بتاج لإله إغريقي، ومضى بين النمنمات وكل ما يراه تتبدل ألوانه كربيع يفوق الوصف، انتفضت فحولته صراخاً وضجيجاً

ـ يا ربي أيمكن أن تكون هذه من خلقك؟ من هي التي هبطت عليّ لتحييني، وأنا الميت منذ زمن فرعون؟

وهبت أعاصير (تسونامي) فركع. ثم نهض، وركع.. نبح. شهنق. حمحم. تضاعف

لهاثه. تحطمت الأمواج على الصخور.. المبرد يحترق. التلفاز يعرض، والرجل المهووس بالجسد يصرخ.

- يا جحيمي خلصني من عذابك الرحيم.

دفن رمادها في زجاجة (كوكا كولا) قذفوها صوب التاريخ. مضت كما تشاء صفحاته، وطفلها يبكي.

سأترك الخيار لكم في خاتمة تجدونها مفتوحة لخيالكم.

❑❑

قبعة على بركان

عبد الستار ناصر

ذهبتُ إلى موعد "أرين" لا أسنان أحس بها ولا نبض أسمعه وراء جلدي، أشفق ممدوح على هذا الكائن الأزرق الذي لم يتمكن من النوم حتى شروق الشمس، أوهمني أنه قال لي:

ـ عليك أن تأكل وتشرب النبيذ قبل أن تراك "أرين"..

شكلك لا يعجبني.

فعلتُ كما أراد، أي إنسان "عجب" هذا الممدوح الهارب، استطاع في ساعة واحدة أن يلصقني على أكداس من النكات التي تُضحك حتى الحجر وأنقذني من البلاهة التي سيطرت على جبالي وسفوح مخي الذي كاد يغرق تحت انتظارها الموجع اللذيذ.

في الثامنة مساء جاءت "أرين" أحلى مما كانت يوم أمس، تمشي على ركام من أعصابي، أطلال من بقايا أجدادي، اقتربت مني:

ـ أهلاً محمود، محمود حلو.

ما زال اسمي على لسانها، شممتُ عطرها الطافح باللوعة، ثم تركتها على بعد مترين وقد ابتسمت في وجه ممدوح وأشارت إلى جبل من البيرة كان قريباً منا:

ـ ما رأيك أن نشرب قليلاً هنا قبل أن تحرقنا ذئاب "البحيرة"؟

لم أفهم، كنت كما الحمار أنتظر السوط الذي يرشدني إلى المكان، أقطعه وأمشيه بلا اعتراض.. قال ممدوح:

ـ ما رأيك يا محمود؟ البيرة هنا أرخص من هناك عشرات المرات.

يدري أن لا رأي لي أمام حيرتي، لكنه يسألني أمامها احتراماً لما يخطط له، إذا به يقول بشيء من الحماقة والغضب:

ـ تحرك يا محمود، تحرك، أنت لا تدري كيف أصبح شكلك البليد هذا.

أريد أن أتحرك فعلاً، لكن الشيخ "عمر أبو الطوق" ير فسني ويصرخ بي من وراء جبال مسننة بالفولاذ، دون أن أدري رحت أصفعه وأنقذ نفسي من بطشه وسفالته، إذا بي أرى يدي تصفع الهواء بينما ممدوح يكرر:

ـ ماذا دهاك يا محمود؟

أحمد الله أن "أرين" ذهبت لتختار المكان ولم تكتشف الحمار الذي راح يرفس الهواء دونما سبب، نظرت إلى ممدوح لا أدري كيف أعتذر وكيف يمكنه أن يفهم ما جرى في النخاع المشلول وفي ممرات الماضي الملوث بالمذلّة؟ لكن ممدوح أدرك كل شيء بل أوشك على البكاء بدلاً مني.

في ملهى "البحيرة" قرب الممر المائي الذي يقطع المدينة إلى أجزاء لا تتساوى، أصبحتُ على يقين "أنني مريض" وأن تراثاً من النكبات والحروب والخراب والجوع والحرمان والغباء يركض خلفي، لا يريد أن يتركني لمصير غير المصير المرسوم على جبيني منذ ولادتي، آمنت أن الخطوط التي تتقاطع في كفي إنما تحكي ـ كما أخبرني عراف غجري ـ أسوأ حالات الرعب والتذبذب.

ما زلت على يقين: أن ممدوح من عجائب الدنيا، لا فرق بينه وبين المعجزة إلاّ في كونه من لحم ودم وبقية العجائب من إسمنت وفولاذ وتأريخ وصخور، ليس لي من أحد أثق به غير هذا العبقري الذي تطارده ملفات الشرطة والقضاء دون ذنب سوى أنه قال:

ـ أنا أحب الحمقى من البشر، لهذا السبب لا أحتفظ بصورة على جدار البيت غير صورة هذا الـ... الأسمر الجميل.

كان يومها يشير بإصبعه إلى "الريس" أنور السادات، لا يدري بمن تسلل خفية ليقول أو يكتب عنه أكثر مما قال من "حقائق.."

أشارت علينا "أرين" من طرف بعيد أنها عثرت على مكان يناسب امرأة بين اثنين، مشينا على نغم وحشي يقول: بهدوء يا محمود ليس من شيء يستحق الخوف، تذكّر أنها مجرد أنثى.

هذا العالم المزحوم بأقوى الرجال وأكثرهم وسامة ومالاً وذكاء، ماذا ينقصها أرين الساحرة

لتأتي إلى عربي أبله جاء من دغل الأخطاء والذل يسأل مرعوباً عن الحياة: كيف يعيشها البشر خارج حدود أرضه المسوّرة بالمجهول والمحاطة بعلامات الممنوع... ماذا ينقص هذه الجميلة الحافية حتى تحصل على مليونير أو ممثل شهير؟ كيف أصدق نفسي إذا ما ارتبك الكون أو انقلب على بعضه وصارت "أرين" من نصيبي وقالت "نعم" لهذا المذعور، أربكه الجميع والتفت على عنقه المشانق "بهدوء يا محمود، لا شيء يستحق ما أنتَ عليه من هموم وأسئلة، ساعة واحدة تفهم أين أنت منها وأين تصبح منكَ هذه الهولندية القمر".. راحت ترقص وهي جالسة معنا على مائدة خشبية قصيرة السيقان، ربطوا حولها حبالاً غليظة اكتشفنا فيما بعد أن الحبال محفورة بشكل دقيق يكفي أن نضع كؤوس البيرة في تلك الحفر الدائرية قرب اليدين، شعرت أن حذاء ممدوح تدوس حذائي، نظرت إليه، أشار إلى أرين "أنها تريد أن ترقص أيها المغفل" فقلت مضطرباً:

ـ أنا لا أعرف الرقص يا ممدوح، لم أجرب ذلك من قبل.

قال ممدوح وهو يوهم "أرين" بنظراته الذكية أن ما نقوله لا يعنيها في شيء:

ـ قم وافعل كما يفعل الجميع، ليس المهم أن ترقص أنت، هي التي تريد أن ترقص.

ـ اذهب معها أنت، وسوف أحاول بعدك يا ممدوح، أنا لا أملك الشجاعة في أمر كهذا.

ابتسم ممدوح بغضب جميل:

ـ هذا يعني بالنسبة لها أنك لا تريدها. انهض يا رجل افعل أي شيء لئلا تخسرها، ستكون لي، تذكّر ما أقول: أرين ستكون لي.

كل شيء إلاّ خسارة "أرين".. فعلتُ كما أراد ممدوح، رقصت كما الببغاء أفعل ما يفعله سواي من الراقصين، يتصبب العرق من قميصي وبلاهتي وجبيني، ويتصبب على نهر دجلة الذي بكيته، أرقص مثل دبّ عجوز، لا إيقاع ولا ضبط في خطواتي، أرين على ما يبدو تفهم معي ذلك، أيقنت بعريزة الأنثى أي نوع أمامها برغم ذلك كانت رائعة معي، ربما سعيدة بما أنا عليه، لم أعد أخاف خوفي، رحت أرقص على جسد الماضي، أضرب أرض "الطاطران"[(1)] علّها تنفجر تحت سيقاني ودهشتي، أدهس برقصي وجه ا لشيخ عمر أبو الطوق بحذاء رخيص أدوس أرض "البحيرة" كما تفعل "أرين" عسانا نهرب من ذاك الشيء الذي رأيته في عينيها.. طاف ذهني حول ما أنا فيه من نعيم طارئ، هل يأخذ النعيم شكلاً يعوضني عن

---

(1) فصل من رواية "الطاطران" التي تصدر قريباً عن دار الآداب. بيروت.

جفاف الماضي؟ ماذا سأفعل في هذه الفوضى العذبة وأنا لا أدري كيف أخطط مستقبلي؟ سوف أخسر كل شيء إذا لم أعثر على حجر أبني عليه حياتي، أخسر الماضي إذا ما رجعت إليه ذات حنين، أخسر الحاضر السريع الذي يسابقني، ليس من أحد أو أمل يأخذني إلى مستقبل صحيح:

ـ أي حلّ عجيب هو الرقص على أطلال حاضري وأخطائي؟

رقصنا مع الجميع حتى أنهكنا الجميع، بقينا وحدنا أنا وأرين في رقعة مداها الكون، نرقص على نغم تركي، غناء فرنسي، طرب عربي فاجع، لم نتعب، حتى اعتذرتْ فرقة العزف واستراحت ربع ساعة تستغرب هذا النوع من الغرباء وتستعين بالذاكرة: من أي بلاد جاؤوا؟ هل تراني سمعت "أرين" وهي تردد: أنت رائع، رائع حقاً؟ أم كان ذلك محض عبور إلى ضفة لم أعش فيها ولم اكتشف بعد فردوسها الربّاني؟ رأيت ممدوح ينهض من مكانه طائراً كما النوارس، يوشك أن يرفعني إلى السحب البيض:

ـ هكذا يا رجل، هكذا يا بطل، نجحت ولم يعد من خوف عليك بعد اليوم.

لماذا أصابه الفرح هكذا؟ ممدوح راح يرقص طرباً على ما أسماه "انتصاري" وأنا لم أفعل أي شيء سوى أنني رقصت خوفاً على "أرين" أن تذهب من يدي وتمضي لسواي، أي فرح يا ربي أصاب ممدوح؟ لا أدري كيف أفسر ما جرى، لكنه دون ريب كان أسعد مخلوقات الرب في تلك الساعة.. رأيت أرين تقترب، تشبك أصابعها بين أصابعي كما فعلت "فالا" ذات يوم:

ـ من أي بلاد أنت؟ من أي مكان جئتَ يا مجنون؟

نظرتُ إلى ممدوح، عيناي تسألانه عما أقول؟ هو يعرف الدنيا وما فيها وسيفهم الجواب المناسب لئلا يهرب الغزال الجامح، لكن ممدوح الكلب لم يفتح فمه بشيء ولم يبق من الوقت سوى عاصفة لا أدري أين ستأخذني إذا ما هبّت واقتلعت هذا الفرح العظيم الذي غطاني أكثر من ساعتين، أخاف أن تهرب مني إذا ما قلت اسم "بلادي" وإذا ما مضت هذه "الأعجوبة" عني أو فلتت من يدي لا أدري كيف أعيش.. انتهى كل شيء بالنسبة لي سوى أن تنام معي وأصدق فيها إنسانيتي، أمسك حلمي الأبدي في أن يكون لي هذا النوع من النساء، قلت لها بشيء من الحذر "أنا من بغداد"...

بلعتُ لساني وأنا أهمس بصوت مسموع: هل سمعتِ بهارون الرشيد؟

هزّت رأسها وأنا ما زلت أهمس:

ـ بغداد؟ ألف ليلة وليلة؟ إنها بلدي، عشتُ فيها سنواتي كلها.

هزّت رأسها ثانية لكن بفرح، اهتز جسدي بفرح أكبر، مرت المحنة ولم أعد أحس بأخطبوط الفواجع الذي دار حولي وأنا أفكر في "معلومات" هذا الملاك الطافر من بحار المستحيل، أرين ترفع كأسها قرب رأسي:

ـ أنا من "أمستردام" هناك شيء من التشابه بينها وبين "فينيسيا" لهذا أحب هذا المكان وأحنّ إليه.

أخذت يدي بقوة، رجعنا إلى دائرة الرقص، هذه المرة رحنا نرقص على أنغام هادئة، فوجئت بها تأخذني، تلصق لحمي وثيابي بجلدها، تضع رأسها الصغير على كتفي وتغنّي مع العازفين، ذاك الغناء الذي يدخل نحو الروح على غفلة من جرائم العالم، ممدوح يبتسم ويرفع كأسه من بعيد، نشوان، لست أدري لماذا ظننته يبكي، غير أنني دخلت في السحر، لم أعد أدري أين وليت وجهي وماذا يجري خلف الفردوس الذي صرت أملكه وحدي.. بعد ساعة من الرقص أصبحتُ على يقين: أن ممدوح يبكي، بعد حين من الزمن أيقنت أنه كان يبكي أكثر مما ظننت، ويحترق أكثر مما رأيت، لماذا يبكي ممدوح؟! جاءنا العشاء في الثانية بعد منتصف ليل البندقية الاستثنائي، في الثالثة كنا نغنّي عبر الطريق المائي إلى مسكن ممدوح الذي تبرع به "ماذا ستفعل خارج البيت في هذا الشتاء الطري"؟ أعماني الجسد الغض، جاء هادئاً ودخل الغرفة دون ضجة ودون ارتباك، في الرابعة قرب الفجر، الليل حشّد الغيوم والنيازك وأنزل جيش المطر وأسلحة الرعد والبروق، تتناثر الثياب فوق قناني الخمر الفارغة، أين جلدي بين مسامات جلدها.؟ ضجة في السماء، لهاث في الأرض.. أدخل غابات من الزغب الذهبي، بدأت "أرين" حرباً ولم تبدأ معركة، برغم ذلك انسحبتْ مكسورة القوى، ثم رمت جيوشها على عفريت هائج عنيف هاجت وماجت معه وأرعدت، رأيتها تلهث مكشوفة الفخذين لا تصدق أن عفريتي أقوى من بروقها وبراكينها، انتقم من "عمر أبو الطوق" وأتباهى برجولتي أمام أهلي هناك في زقاق الطاطران، أتذكر أنني صحوت، على نفسي في الظهيرة يضحك مني ممدوح وهو يرفع بعض خسائره عن الأرض:

ـ من الذي انتصر؟

اعتذرتُ عن الغرفة التي لم تعد غير ديكور لمعركة واجتياح جيوش ومتاريس وهجوم كاسح، وفي مساء اليوم نفسه ـ ذاك الذي صحوتُ فيه على خرائب أجمل حروب الدنيا ـ ذهبت إلى مقهى "دافنشي" انتظر أرين، لم يكن ممدوح معي، تركته مع مجموعة من السيّاح علّه يستفيد أو يحصل منهم ـ كما قال ـ على شيء من "المارجوانا".. فات الوقت بطيئاً جارحاً، لا أحد يأتي المقهى غير عجائز القرن العشرين يحتسون الشاي مع الحليب، ليس من

أثر أو أمل في حضورها، هل عادت إلى "روما"؟ لكن بحارها وماضيها لن يسمحا بالرحيل قبل أن تخبرني وتعطيني عنوانها هناك.

العاشرة ليلاً.. لا ممدوح ولا أرين، قلبي خائف عليهما، لا أريد أن أخسر النقاء الذي أعيش فيه، احتسيت الكأس الثالثة من البيرة، قررت الرجوع إلى غرفتي، برغم أن ممدوح ألحّ على ضرورة انتظارها حتى منتصف الليل لئلا أخسر هذا "اللا معقول" من الجمال..

قبل أن أطرق باب غرفتنا المشتركة، غرفة ممدوح التي تبرع لي بنصفها، قبل أن أفتح بابها بالمفتاح الثاني، قبل أن أسقط على مرمر الطابق الثالث من أقدم مباني "البندقية" سمعت (صوتهما).. ممدوح وأرين، يلهثان بكلام لا أحتاج إلى ترجمته، نفسه الكلام الذي يقال في أي فراش.. لماذا فتحت الباب؟ لا أدري، لكنني رأيت الجسد الذي جننت به، جسد أرين يتحرك تحت جرم شاهق، أسقطني مغمياً على براءتي وصحرائي، ولم يستطع أن يمسكني قبل أن يرتطم عظم جمجمتي على مرمر غرفته المجرمة.. لا أعلم الوقت الذي فتحت فيه صوابي على أخطاء الماضي، ربما هو نفسه الزمن الذي قطعته حتى صحوت على أخطاء هذه الدنيا، ممدوح عند رأسي، وجه طاهر برئ لا يمكن أن يكون هو الذي تسلّق "أرين" وتسلق كبريائي وأسقط عني جبال نشوتي، لماذا فعلتها يا ممدوح؟ كيف ضيّعت كل شيء في لمحة خاطفة؟ من أين لي في هذا الكون الغامض أن أعثر ثانية على من يستحق إيماني وولائي؟ اقترب ممدوح مني وقال كما الحكماء:

ـ عليك أن تتعلم الكثير، هل تصدق إنها تسألني: ماذا جرى ولماذا سقط صاحبك على الأرض؟

قلت بصوت خافت مملوء بالغضب: ابتعد يا ممدوح لا أريد أن أراك مطلقاً.

ما زال كما الحكماء، وهذه المرة كان قد اقترب أكثر

ـ اسمع يا محمود يا ابن عيسى، أنا أكبر منك كثيراً وأعرف هذه الدنيا أفضل منك مئات المرات، ما جرى بيني وبين "أرين" هو نفسه ما جرى بينكما، فما الغرابة في الأمر؟ أهي زوجتكَ مثلاً؟

سأختفي من غرفته الفاجرة، ربما من البندقية كلها، لكن ممدوح يرفض أن يتركني لأفكاري.. راح يبتسم ويعتذر:

ـ محمود يا صديقي الجميل، أنا أعرف كيف تفكر، أنت ترى في "أرين" مُلكاً خاصاً لا يحق لغيرك أن يتمتع به، لكنك ستكتشف كيف يفكر الناس في هذا الجزء المكشوف من

الأرض، ذات يوم كنت مثلك، حتى أشبعوني وجعاً وحسرة، هذا النوع مشاع بطبيعته، تريد أن تقضي وقتاً ممتعاً دون أن تخسر قرشاً، هناك أجمل منها يذهبن من الذاكرة بعد ساعة أو بعد يوم، وكلهن جميلات، ذنبك أنك جئتَ من الصحراء لا أكثر من ذلك ولا شيء غير ذلك.

❑❑

صوت أمي

باسم عبدو

أوهمني صوت رنين قدميها، ورائحة جسدها.. وتَقَطُّع مفردات لهاثها.. أنها نفسها تلك الفتاة التي كان خيالها يطاردني، في لحظات تعبٍ وشقاوةِ مراهق، يقتنص ساعة واحدة من يوم طويل، للاسترخاء على كنبة مهترئة، بعد جولان مرهق بين المحال، وفي شوارع المدينة.

كنت أبحث في وادي النسيان عن ملجأٍ يقيني شرّ الجوع.. أمضي الساعات دون كلل في التفتيش عن عمل.. عن أيّ عمل يُقدِّم لي رغيفاً ساخناً، أتشهى مداعبته نُتفاً بين أسناني، أو أنتقي من مصفاة بائع الفلافل أربعة أقراص، يكون فرحي الذي يطاول أعلى قامة للسعادة، فأعود حينئذ إلى غرفة اليُتم أتسجَّى، يرافقني لحنٌ جنائزي.. أتذكّره جيداً قُلْ إنّه لن يُبارح ساحة هواجسي، ورصيف تداعياتي عندما توفي والدي، ولحقت به أمّي بعد سنة واحدة. بقيت رائحتها تُندّي مسامات قلبي.. اجتمعا في قبر واحد، وبدأا حياة جديدة أكثر راحة واطمئناناً.

أحاول في عزلتي أن أقارب بينهما.. يُصيبني غثيان دام لبرهة.. ثمَّ يزول طعمه، فأفتح ذاكرتي على جمرٍ هامد لم يتوهّج مرة ويُدفّئ روحي.. دائماً أشعر أنَّ برودة لزجة تسري في جسدي.. تسرق دفء عيون أبي وأُمّي، وأنا أتمشّى مساءً على شاطئٍ بعيد، وأعيش في مدينة تختلف عن مدينتي.. المُهمّ أنّ أمراً أوشك أن يكون طارئاً، سابحاً في فضاء مخنوق. وقف كمارد أمامي، تهيّكل على صورة غرائبية.. رسم جسدها المستقيم، ورونق شعرها الأسود المسترسل بنعومة على كتفيها.. الواصل إلى وسط ظهرها.

أوقفتُ سيارةَ صديقي الطبيب التي سخَّرها من أجلي يوماً كاملاً، لزيارة قبر والديَّ..

أطفأتُ محركها بجانب المقبرة.. أنزلت بلور الشباك إلى نصفه المطل على بوابة المقبرة، فدخل النسيم، أعقبه صوتٌ يرفل بجناحيه كطائر يفتش عن صيدٍ ثمين أنست به.. تصورت أنه صوت أمي.. وصدقت أذني، وبدا صوت يدغدغ فؤادي، بينما كان بصري يعد القبور المصفوفة على أنساق مستقيمة، صامتة، وبدت الحياة جامدة، سوى حفيف أوراق الأشجار، وهي تداعب النسائم دون رقيب، لكنها تنزف حزناً خريفياً!

لم أدرِ ما جرى لي بهذه السرعة، وكيف بدأتُ أستعيدُ حكايات أمي؟ كيف كان حنانها يتدفق دون حساب، مسترسلاً في غابة حب، بين أشجار الود، وساقية الأمومة المنسابة في تربة ذاكرة شاب عنيد، فقد والديه في عام واحد؟

لا أدري كيف الأشياء من حولي، تتفاعل شخوصها، وتتضخم في غرف النوم، ومكان العمل، ثم تنزاح إلى الترهل، وتتحول إلى هياكل جامدة؟ خرجت أمي من القبر، واتجهت نحوي بخطوات ثابتة، واثقة.. جسدها يتهادى، وأصوات الحصى تتلعثم تحت قدميها، وأنا أمدّ رأسي من بين قضبان البوابة الحديدية، وتحقق ما كنت أصبو إليه، وحدثت المواجهة الحارة بيننا، والقضبان الحديدية الطويلة تتباعد، كي يحتل وجهانا هذا الفراغ، وتسمح لنا بالحوار ومقاربة وجهين متشابهين، تقافزت بينهما حروف وأهازيج وأغاني الطفولة، وتدفقت مفردات الشّوق، مصحوبة بألم يتقطر حزناً، ومصيراً أبدياً!!

كانت أمي ترتدي فستانها الكحلي، ورغم غيابها عني، وتبدل الأمكنة، لا يزال نظيفاً، وشبيهه معلقاً كما تركته قبل رحيلها.

اطمأننت على كامل رونقها، وسلامة جسدها.. وبين السؤال والسؤال، كانت تكرر تحية والدي، وأسئلته عن الأرض والزرع والجيران والاحتلال والقمم.. أنا ابنه الوحيد.. نفذت نصائحه.. فهو الذي ضحى بالعمل والسهر والعرق، ورهن الأرض ليوفر لي سفراً للدراسة في بلادٍ بعيدة، لكنه رحل قبل تخرُّجي!.

سألتني أمي، وهي تشابك أصابع يدها، وتمد بصرها إلى السيارة، وقالت: ألا تزال تحتفظ بسبحة وعكازة أبيك؟

فرحت لأنني أخرجت السبحة، وأودعتها أمانة لتقدمها إلى والدي! وهززت رأسي.. قبلتها من جبينها، فشدتني إليها، وأدخلت أناملها في شعري، ونزعت شعرة بيضاء، احتفظت بها.. وبعد أن ملأت رائحتها أنفي، أحسست أنها أنعشتني، فاحتضن وجهانا بعضهما، وتلاصقا،

تغسلهما دموعنا وفرحنا وحبنا.. وساد صمتٌ حزين...!

قالت وهي تبتسم: لقد رُّحِلت عظام الرجال إلى مقبرة مخصصة للذكور، لكني أطمئنك بأنني احتفظت بأبيك، وهو ينتظر عودتي.. وكانت الشروط التي وضعها متعهد المقابر مُجحفة بحق النساء..

هززت رأسي ثانية، وأنا أقول لها: فهمت عليك يا أمي، فالأموات كما الأحياء لا فرق في القوانين.. وما يطبق عندنا، يطبق عندكم.. المهم أنكم لا تتعرضون للأخطار التي نواجهها كل يوم!

ودعها بقلبٍ مُحبر بالحب.. طفح الود بين ابتساماتي.. حاولت تجميع رزمة من زفيري، وانتظار دموعي التي تفجرت بين شهيق عميق عبئته، وملأت رئتي منه، واحتفظت به في جعبة ذاكرة، نسجت خلاياها بسنارة هذا اللقاء الجميل، غير المتوقع حدوثه، لكني وبعد دقائق، وأنا أتكئ على حافة شباك السيارة، سمعت زمامير رتل السيارات الذي بدأ يطول، ويزداد طولاً خلفي..

فتحت عيني، لم أر صديقي الطبيب، وأنا لم أتعلم السياقة، فاستنجدت بأصحاب السيارات، الذين كادوا أن يحطموا السيارة، وهم يضربونها بأيديهم وأرجلهم، والغضب يتقادح شرراً أزرق من عيونهم!

وعلى الرغم من الصراخ واللطم، لم أكترث بما يجري! فتعبوا.. وتوقف لهاثهم عن الخرير بصدورهم، وعادوا إلى رشدهم، ودفعوا السيارة بكل قواهم، لكنها لم تتحرك شبراً واحداً من مكانها، كأن هناك من يشدها إلى الأسفل...

ازدادوا لؤماً، وبدأتْ زخّات الحجارة تنهال، وتتداخل أصوات الضربات، بأصواتٍ داخلية هزّت أعماقي.. أصوات نائحة، تقطعت وتناثرت جرعات استغاثة من أمي التي بذلت جهداً كبيراً، لردعهم ومنعهم من إهانتي!

وضعت ذراعي ورأسي على مقود السيارة، ثم تجرأت وحدقت في المرآة الجانبية، كانت الدماء تغسل وجهي.. وتابعت عيناي اللاهثة بذبولها، المتأججة احمراراً السيارة المعلقة بجنزير، تجرها رافعة "الكرامة" بنية اللون، إلى مكان حجز السيارات بطرف المدينة.

وبينما أنا بهذه الحال المزرية، أخرجني الشرطي من السيارة.. نقلني إلى أقرب مشفى،

وتركني هناك، ولم يبال بآثار الدماء، أو ينزع قطع الزجاج من شعري، ومن ثيابي**!**

وفي صباح اليوم التالي، كانت أمي تقف بجانب السرير.. تصورت أنها الممرضة، فهي ترتدي مريلة بيضاء، ويلف رأسها شال أبيض، ولم يظهر من وجهها إلاَّ عيناها**!** وبدأت تحثني على تناول الفطور، لكنها سرعان ما تركتني، ورحلت**!** فاحتفظت ببعض الصور قبل أن تحترق، من حلم شائك لم أبح به لأحد**!**

مسحت العرق البارد، وأنا أنزل مرتبكاً من الطائرة، بعد غياب عشر سنوات، لم أجد من يرفع يده، ويرحب بي، أو يقدم وردة، ويطبع قبلة على خدي، سوى تلك الفتاة التي حشرت جسدها بين المحتشدين، وقدمت طاقة ورد، ترتدي ثياباً سوداء.. لم يظهر إلاَّ خدان بيضاوان، وبقعتان صغيرتان حمراوان على كوزي خديها، وابتسامة منقطة بأحزان لم تستطع كتمانها..

أنبأتني "رابية" بوفاة والدي، فسقط قلبي ومشى تائهاً.. تناثرت نبضاته ونجحت حبيبتي في تجميعها في كفها، وإعادتها إليّ، فأيقظتني لمسات أناملها**!!**

1/ 12/ 2007

❑❑

دارون في قرية عربية

يحيى خضور

بكى الولد عندما عاد من المدرسة إلى البيت ولم يجد طعاماً يتخيله، وكان لديه وظيفة في الحساب أعطاه إياها المعلم مع بقية أقرانه، على أن يراها بعد الظهر على دفاتر وظائف المساء.

وعندما وضعت له أمه في الطبق كسر خبزٍ مع بقايا زيت محروق لمقلي بطاطا اليوم الفائت قال في نفسه:

ـ هل هذا الغذاء يتناسب مع وظيفة الحساب الصعبة التي أعطاها المعلم؟

تساءل حسام ثم التمعت دموعه على خديه في عتاب مرٍّ لأمه، وانخنق صوت البكاء في صدره عندما تذكرَّ موعده مع رفيقه هاشم الذي يمكن أن يعود في أية لحظة حيث قال له على مفرق حارة المشايخ عن حارة العوام.

ـ أتغدّى بسرعة ثم أمرَّ بك ونعود إلى المدرسة معاً دون تأخر.

غير أن البركان لا يمكن طيه تحت أضلاع طرية ومهجة رقيقة طويلاً.

تساقطت دموع الأم على ظاهر كفها وهي تدفن أصابعها في شعر حسام مهدهدة نشيجاً فواراً:

ـ الآن كل يا حبيبي. كلْ. عند المساء يفرجها الله. قد يعود أبوك بخضار وطيور. كلْ الآن. لا تذهب إلى المدرسة خاوي المعدة يا حبيبي.

* * *

ـ يا أبا حسام، يا أم حسام

مسحت أم حسام دموعها بفضلة ردائها المبرقع:

ـ تفضَّل يا مختار.

ـ بسم الله، لماذا يبكي حُسام، صوته واصل إلى عتبة الدار، هل عاقبه المعلم لأنه لم يحل المسائل فقد كنت أسمع وشوشة الأولاد بعضهم بعضاً في طريقي إليكم وهم يستذكرون عصا الأستاذ نعيم كيف أكلت من أكفهم لأنهم لم يحلوا المسائل.

ـ لا يا مختار. حسام شاطر ويأخذ دائماً عشرة على عشرة أو تسعة على عشرة، انظر ثناءات المعلم عليه معلقة على الحائط.

دخل المختار ونظر إلى الثناءات الملونة فسرَّ كثيراً وقال:

ـ ما شاء الله. ما شاء الله. يبيّض وجه الضيعة إن شاء الله. وعندما حطت نظراته على طبق حسام رمق المرأة معاتباً:

ـ والله ما معك حق، تلميذ شاطر معه ثناءات المعلم نعيم ولا تقلين له بيضة؟ لمَ البخل؟

صمتت الأم وهي تبلع ريقها مفتشة عن جواب مناسب يلجم المختار، طويل اللسان، غير أن المختار لم ينتظر جوابها إذ سرعان ما امتدت يده إلى جيبه وأخرج منها ليرة سورية معدنية، قذفها في طبق الطفل قائلاً:

ـ الشاطر يستاهل، اشتر بها راحة وبسكوت في المدرسة، ولا تضيّف أحداً. هاه؟

تصرف المختار كمسؤول، وكان خلال تلك الجولة يسجل أسماء المواليد الجدد ليأخذهم بالجملة إلى دائرة النفوس واضعاً حذاء كل اسم نصف شنبل حنطة كرسم تسجيل يستوفيه من الأهل في موسم البيدر.

ـ عندنا ولدان يا مختار، حسن وحسنية لم يسجلا بعد. قالت المرأة.

نسجلهم توأمين يا أم حسام، ونأخذ عليهم مثل مولود واحد فقط، أنتم على قد الحال.

ـ تنهدت أم حسام؛ الله موجود يا مختار. اجلس على هذا الشوال حتى تملأ اللائحة، الله لا ينسى عبده.

ـ أنا مشغول جداً، القرية لا تقدم لي شيئاً، ورئيس المخفر سيحّل عندي ضيفاً على

الغداء. تصوري لو لم أرضه فكم من المخالفات سيكتب وكم سيدفع الناس؟

عندما خرج المختار لا يلوي على شيء لم يفهم حسام إلا أن تكون الليرة مرسلة إليه مع المختار إرسالاً، أليس هو من طرف الحكومة؟ والرسل عموماً متشابهون في أداء الأمانات، لم لا. هجس الطفل.

تبخرت دموع حسام بسرعة: سيقلِّب الليرة بين كفيه على مرأى من رفاقه، وخاصة هاشم، إنها جائزة مرسلة مع المختار، ولن يشتري بها شيئاً الآن، وسيجعلها تسقط من يده إلى إسمنت قاعة الصف، وسيسأله المعلم:

- ما هذا؟

وسيقول له:

إنها سقطت من غير قصد يا أستاذ.

وسيسأله مجدداً ومرتاباً:

- ومن أين لك هذه؟

وسيجيب معتداً:

- إنها أُرسلت إليه من طرف لا يعرفه تماماً. مع المختار لأنه حلَّ مسألة صعبة في الكسور والمكعبات.

ولن يستطيع المعلم أن يعترض، فالمختار يعرف رئيس المخفر، وسيرفع رأسه اليوم أمام هاشم الذي يتغذّى دائماً اللحمة محمرة مع البصل والزيت لأن أباه شيخ الضيعة.

"لم لمْ يكن أبوه شيخ ضيعة، مثل والد هاشم؟"

"لم لم يخلق أخاً لهاشم مثلاً حتى يأكل معه في طبق واحد الأكل الشهيّ؟"

"لم يَتبرع الناس بالهدايا والذبائح لأبي هاشم ولا يتبرعون لأبيه مع أنه أكثر حاجة بما لا يُقاس؟"

"هل أبوه مذنب يا ترى حتى لا تحمل له الرسل اللحم وخبز الحنطة والطيور؟".

"لم لا تقوم الحكومة دائماً بإرسال الهدايا إلى أُسر الذين يحفظون الشعر ويحلّون مسائل الحساب الصعبة ويصفق لهم المعلم نعيم ويطلب إلى تلاميذ الصف أن يصفقوا لهم أيضاً؟"

انقطعت تساؤلات حُسام عندما بلغه صوت هاشم من على باب الدار:

ـ ألم تتهيأ بعد. أراك متأخراً؟

فرك حسام عينيه بظاهر قبضته التي انضمت على الليرة بقوة. ونشر ابتسامة كبيرة على كامل ملامح وجهه:

"إنه لا يحب أن يشعر هاشم بأنه لم يتغدَّ لأن هاشم كثير التبجح بأنواع الطعام التي تقدم له في بيته، وأنه، كما يردد على مسامعه دائماً، كثيراً ما تسبب له رائحة اللحم المشوي شعوراً بالإقياء لكثرة ما يقذف في طبق أبيه منه على الدوام، ذلك الطبق الذي يتحدث عنه /غير هاشم ولده/ مقروناً بنوع من القداسة وكأنه طعام ملائكة أو مائدة سماوية لأن البركة لا تزايله فلا ينقص مهما أُكِل منه".

"الله موجود على كل حال، لو كنا نستاهل لرزقنا رزقه أكثر من خلقه كما تقول أمه" رجَّع الولد هذه القناعات في حنجرته وريثاً شرعياً، فهي ترنّ في مسمعيه صباح مساء ومع كل أذان ومن الطبيعي أن تخرج على لسانه تلقائياً".

في مرحلة متقدمة من سنوات الدراسة عرض أستاذ التشريح، بالرسوم الملونة، تطور الإنسان من القرد مجتازاً المراحل متقدماً نحو الانتصاب مغيراً ومبدلاً شكل الجمجمة من جمجمة قرد إلى جمجمة إنسان.

وقد كان الأستاذ يثني كثيراً على العالم "داروِن" ونظريته في النشوء والارتقاء التي أثبتت انتساب الأحياء إلى خلية حية واحدة. تقوم بوظائف هي من طبيعتها وأن الأحياء تتميز بوظائفها التي اختارتها وليس بأسمائها أو سيرتها المثيولوجية.

يومها. لم يضِع حسام فرصته، فقد قلب وجهه في وجه هاشم:

ـ أين مكان القداسة التي كنت تتحدث عنها في أبيك؟

امتعض هاشم وحوَّل وجهه عن حسام وهو يلفظ بجفاء:

ـ هذا الأستاذ كافر، لا نعلم من أين يبعثون إلينا بهؤلاء الملحدين، ولكن أنسيت يا حسام الآية في درس الديانة البارحة ﴿وخلقنا الإنسان في أحسن تقويم﴾.

ـ آه. صحيح. عقب حسام، الإنسان أجمل من القرد ولكن ليس دائماً. فهناك بشر القرود أجمل منهم بكثير؟ مثلاً حسّابة الفال أم مريم، بالله عليك أليس القرد الذي عرضه الأستاذ أجمل منها؟

تضاحك الرفيقان، إلاَّ أن حسام استكملّ النادرة ليلقي بقنبلة أخرى.

ـ لكن الخلية الحيوانية واحدة من حيث التركيب والوظيفة، كما أوضح مدرس العلوم الطبيعية، والعلم لا يكذب لأنه تجريبي ويلتقط الملاحظات عن الحياة من تحت المجهر وبالمراقبة الدقيقة بالعين المجردة ودون أوهام.

أنسيت تأكيد الأستاذ وإتيانه بشواهد وتجارب من دراسته هو كتوثيق إضافي وبرهان لا يقبل الخلل؟

ـ هل يستطيع جدك القرد أن يخترع سيارة.

وجه هاشم مغتاظاً كلامه إلى حسام.

لم يستطع حسام أن يقول "جدّنا" على مسمع من هاشم، لكن هذه المسألة بقيت مطروحة على دماغه، وقد خشي أن يقول جدي وجدك، فيتكلم هاشم لوالده ويوجه والده المهيب طلباً إلى والد حسام ويؤنبه لأنه لم يربّ ولده، ولأن كفر الأبناء من مسؤولية الآباء.

انطلقت الداروينية موضوعاً للتجاذب فيما بين التلاميذ وتزعم حسام الفئة التي تقول بوحدة أصل الحياة في حين تزعم هاشم الفئة التي ترى أن الإنسان خلقٌ فريد من نوعه، وبقيت المسافة ما بين القرد والإنسان قائمة.

توالت الدروس العلمية والتجارب والنظريات في الحياة والكون وأصلهما، وكان هاشم ميالاً إلى دروس الكيمياء وصرّح في أكثر من مناسبة أمام الأستاذ:

ـ الحياة كيمياء يا أستاذ، طبخة، كل المكونات فيها تابعة للمعادلة الكيميائية.

وكان حسام لا يفوته أن يوقعه بالتناقض في أقواله فيذكره بأن ما قال اليوم غير الذي قاله البارحة، وبأن أباه قد لا يرضى عن علم الكيمياء. وقد يطالب بحذفه من مناهج الوزارة التعليمية، فأين مكان المعجزة إذا انطلق الأوكسجين الذي هو أساس الحياة من تجربة كيميائية تلقائياً؟ أو احتجب باحتجاب التجربة فماتت الحياة؟

وكان هاشم يفهم هذه الإشارة جيداً من حسام فيبلع ريقه ويعلق متعالياً:

ـ آه، لا، لا، العلم شيء، والإيمان شيء آخر، القداسة والأمور الروحانية أمور ثابتة ومستقرة من زمان. ولم يفت حساماً أن هشاماً يكذب ويناقض نفسه مدارياً وضع أبيه الرعوي، ومنزلته الروحية فيما بين العوّام.

وصل دارون إلى القرويين عن طريق لغو أولادهم في موضوعته فاستنكروا مقولته أي استنكار، وأفتى الشيخ بكفر كل من يقتنع بذلك، وهكذا طوى الأولاد صفحاً عن درس النشوء والارتقاء وأهملوه حتى يبوؤوا بغضب الأهل والله.

في الامتحان العام للشهادة جاء درس النشوء والارتقاء في الامتحان، ونال فيه جميع أولاد الفقراء علامة الصفر، على حين نال هاشم العلامة التامة. وقبل في كلية الطب ليتخرج فيما بعد طبيباً للقرية.

بينما دفن دارون في القرية التي لم يولد فيها، وإنما كان قد قصدها زائراً.

❑❑

شوق آخر

أحمد حسين حميدان

لا أعرف ماذا حدث تماماً حين تراكض أهل القرية إلى أرض (أبو فهد) الزراعية ذلك الرجل الذي بقيت ملامح القوة بادية عليه رغم تجاوزه السبعين من عمره..

رجعت إلى ثيابي التي تخليت عنها بعد انصراف التلاميذ ومضيت خلف الراكضين علّني أسمع من أحدهم شيئاً يسكت الفضول الذي ملأني من توجه أعداد ليست بالقليلة نحو المزرعة التي يقيم فيها هذا الرجل الذي لفت انتباهي منذ أول يوم غادرت فيه مدينتي فرحاً بتعييني في مدرسة هذه القرية التي تنام على ألف قول وتصحو على ألف حكاية وحكاية:

كانت الشمس قد مالت نحو المغيب عندما وصلت إلى مضافة المختار التي رأيت فيها للمرة الأولى (أبو فهد) بين المبادرين لاستقبالي.. يومذاك خرجت كلماته عن سياق عبارات المرحبين بقدومي ليسألني:

ـ من أين الأستاذ؟..

أجبته:

ـ من حلب..

فردّ بشيء من التهكّم وهو يهزّ رأسه:

ـ أنت جئت من المدينة وأولادنا يتركوننا ويذهبون إليها..

ثم نظر إليّ وقال بمرارة:

ـ ربما تعوضوننا عنهم من يدري كل شيء جائز في هذا الزمن الذي يسير بالمقلوب!..

لم أفهم إلى ما كان يرمي إليه القصد في أقواله في ذلك الوقت كما أنني لم أكن أعرف دافعه إلى ذلك تماماً.. ولكن المودة التي نشأت بيني وبينه مع توالي الأيام سمحت لي بالتعرف على بعض ما يخفيه في أعماقه من أحزان جعلته يدير ظهره للحياة بعدما انطفأت شعلتها في صدر أمه وأبيه وزوجته أم فهد التي تبعها معظم من يجالسونه من أبناء جيله واحداً إثر آخر فبقي في غيابهم يجالس وحدته ويسامر الظلال والذكرى لوقت أخذ يطول منذ عصيان ولديه له وسفرهما إلى المدينة ليتخلصا من الأرض وعملها المجهد الذي لا يكف ولا ينتهي ولعلهما ندما الآن على تركهما له وعادا للاعتذار إليه.. ويبدو أن أهل القرية قد علموا بذلك حتى راحوا يتراكضون إلى بيت (أبو فهد) ومزرعته ليشهدوا اللقاء كيف يكون بين الأب وولديه بعد غياب ما كان لأحد أن يعرف متى سينتهي.

كان (أبو فهد) ناقماً كثيراً على ابنه فهد محملاً إياه وزره ووزر أخيه صالح في كل ما حدث وحينما حاولت الدفاع عنه ذات مرة وتلمس العذر له بحجة اختلاف الأفكار بينهما وأن فهد ربما يذهب إلى المدينة ليحقق أشياء يحبها.. رفض ذلك ورد عليّ بحدة:

ـ البيع على الأرصفة لا يحقق للمرء ما يحب..

وقال لي أنت أستاذ وتعرف أكثر من غيرك ما هي الأرض عندنا في القرية وفي المدينة.. عند الفلاح وعند عسكري الحدود..

كانت عيناه تفصح عن حزن قديم يختلط بما تفصح به كلماته من مرارة وقلّما يبوح بما في داخله لأحد من أهل القرية الذين يعتبرون قسوته هي السبب في خروج ولديه عن طوعه وحين كانت الدنيا تفيض عليه بمنغصاتها كان يذهب إلى المقبرة يشكو للأموات ما فعله به الأحياء...

يمر على قبور الأحبة.. يقرأ الفاتحة لأمه.. لأبيه.. ولعدد من أصدقائه وعند قبر أم فهد يجلس ويتحدث معها ولا أدري إن كان يسمعها ترد عليه بشيء.. سمعته مرة وأنا أسير في الطريق المحاذي للمقبرة يقسم لها بأنه مشتاق إليها وإلى اللحاق بها، سألها إن كانت مشتاقة إليه كشوقه إليها وقال لها بصوت مسموع: الدنيا بعدك ما عادت دنيا.. قومي شوفي ابنك فهد ماذا فعل بي.. قومي شوفي فهد ترك الأرض وراح يبيع على أرصفة حلب أدوات التنظيف وعلب الكبريت وشفرات الحلاقة.. وتبعه صالح إلى هناك ليبيع السجائر الأجنبية..

ثم أجهش بعد ذلك بالبكاء مسنداً يديه ورأسه على شاهدة القبر.. وقبل أن يقوم و يلتفت إلى جهة الطريق انسحبت وحثثت الخطى خشية أن يعتقد أنني تتبعته وتقصدت سماع كلامه مع أهل القبور الذي تراكضوا إلى عينيه حتى فاضت عليهم وغسلت غبار الأيام عنهم بعدما أطفؤا قناديلهم ورحلوا تاركين العتمة تتربع حوله وتستطيل في دنياه التي ما عادت تغريه بأي شيء بعدما أخذوا زينتها معهم إلى دنيا الغياب.. ولكن كم سيمتلئ قلبه فرحاً إذا عاد ولداه للاعتذار له والعيش معه وطلب رضاه أمام هذا الجمع الذي بدأ يظهر لي وأنا أقترب من مزرعة (أبو فهد).. كان وصولي متأخراً عن أهل القرية ولم أفهم في البداية شيئاً من كلامهم المتداخل.. سمعت أحدهم يقول: مسكين أبو فهد..

وسمعت آخر يسأل: هل علم ولداه بالأمر.. هل جاءا من المدينة؟..

فاندفعت نحو باب المزرعة الكبير المفتوح على مصراعيه محاولاً شق طريق لي بين هذه الأعداد التي توافدت من رجال القرية وشبابها وأولادها حتى بلغت الداخل وحين اقتربت من مسكن أبو فهد لم يكن كعادته تحت ظل شجرة التوت التي تقف معه منذ زمن في استقبال كل من يأتي إليه..

كان ممدداً على الأرض تحت دالية العنب التي تظلل مكان جلوسه المعتاد ومن حوله تنبعث رائحة الورد الجوري بينما كانت أم فهد تنتظره في الأرض الأخرى بعدما غطّ مثلها في نوم عميق...

❑❑

جنون الروائح

عمر الحمود

هبّت رائحةٌ كريهة من زاوية في البلدة..!.

لم نهتم.

فهاجت الرائحة من زوايا أخرى، ووقع الأهالي بين القلق والخوف.

وسكّنا روع الخائفين بقولنا: مشكلةٌ عابرة.

واستمرت المشكلة، وتعقدت بظهور روائح أخرى نغّصت حياتنا، وأسهرت ليلنا، فاجتمعنا في المجلس البلدي لصدّ هذه البلوى، والتأهب لآثارها قبل وقوعها، وقدنا حملة تنظيفٍ، امتدت إلى أفقر الأحياء وأبعد الأطراف، وتعاون فيها الأفراد والمؤسسات وعربات الكنس والغسل، وفُرِضت عقوبات على المهملين، وسوّيَ وضع الأقبية والخرائب والمغارات المهجورة، وحوِلت مخلفات الصرف الصحي إلى محطاتٍ خاصة، وعُولجت النفايات والقمامة في مطامرَ نظامية، ولم تتوقف الروائح..!.

وسيرنا حملة تطهير، رشَّت فيها مبيداتٌ على المستنقعات والحفر والمسطحات الخضر ومسايل المياه ووزعتْ محاليل مطهرة ومعقمة قوية المفعول، وأدخِلَ كلّ مجروحٍ ودَرِنٍ ومقروح ومبطون إلى المصحات، ولم تهدأ الروائح، وضربت جذورها بعمق في البلدة..!.

فقمنا بحملة تعطير، استعملت فيها عطورٌ ثمينة ومستوردة بعد نفاذ مخزون الأسواق المحلية، وانتهز بعض التجار الفرصة، وضربوا عصفورين بحجرٍ واحد، شاركوا العطارين ،

فتضاعفت أرباحهم وظهروا كغيورين على مصلحة البلدة، ولم تتراجع الروائح، بل اشتدت ضراوةً وكأنها تمتلك طرقاً عجيبةً للتكاثر والتجدد، أو دخلت طور خبثٍ وجنون..!.

وغادر البلدة السياح والمستثمرون الأجانب، وغاب عنها هديل الحمام وزقزقة العصافير. ووفدت إلى عيادات الأطباء جموعٌ ظنت أن مصدر البلوى هو تعفن معوي، يسبب غازات كريهة طليقة أو حبيسة، وسخر الأطباء طاقاتهم، ولم يجدوا تعفناً، ولو كان في استطاعتهم دفع البلوى لأبعدوها عن كثيرين منهم.

وفكرنا ببناء سياج من شجر الزيزفون أو الياسمين حول البلدة، وإلزام الأهالي بزرع الرياحين في فسحات دورهم وغرسها في الساحات والحدائق وفق أحدث الأساليب وأسرعها، ولم تطبق الفكرة لأنّ الأهالي هجروا الزراعة في زمن العولمة، واعتمدوا على الاستيراد، ورفض الزراع الأجانب التعاقد معنا بعد انتشار صيت الروائح، وظهور كتبٍ وأفلام وبرامج مذاعة ومتلفزة عنها، ومن تجرأ ونضى حذره، وبلغ البلدة، تقيأ ما في بطنه، وعاد شاكياً من غير علة، واستوردنا أجهزة أقنعة واقية، وتقنّعنا بها، فتحولت إلى أجهزة خانقة، وكدنا أن نموت اختناقاً، وجعلت البلدة تشبه ميدان حربٍ، لوّثته الغازات السامة.

وخطر لنا أمر الازدحام السكاني، والحد من التناسل وإعادة توزيع السكان وإنعاش ضواحي المخالفات لكن هذا يتطلب وقتاً، والبلدة تريد إسعافاً سريعاً.

والأمر من هذا أن الروائح شهدت فوراناً عجيباً، والتصقت بجلود البشر بنسب متفاوتة، ولم تميز بين معظم ومحتقر، ولم تفرق بين أبيض وأسمر، وصار الشخص يُعرفُ من خلال الرائحة الملتصقة بجلده.

وقدم باحثٌ في قسم الأدلة الجنائية التابع للدرك دراسةً يجزم فيها: إن لكل شخصٍ رائحة تميزه عن غيره، وتحل في المكان الذي يحل فيه، وتسهل القبض على المجرمين الذين لا يتركون دليلاً في مسرح الجريمة.

وتضمنت دراسته إحداث مخبر خاص، تؤخذ فيه رائحة كل فرد بدلاً من أخذ بصمات أصابعه. وتمنينا نفي أشخاص بسبب روائحهم المقرفة قياساً إلى روائح غيرهم، ولم تترجم الأمنية إلى عمل فدرجة أولئك الأشخاص مرتفعة في السلم الاجتماعي، ومن لم تكن له هذه الدرجة فالقانون لا يجيز نفيه استناداً إلى الرائحة، ولمنا المشرع لأن نظرته قاصرة، ولم يحسب حساباً لمثل هذه الحالة.

ودار الهمس حول موظفين، تركوا كراسيهم بسبب الرائحة التي تبثها أجسادهم، ولم يستطيعوا الظهور ومواجهة المراجعين، ولم تنفعهم وسائل التهوية والاستحمام اليومي والالتزام بالقواعد الصحية والتعطر واللباس الجديد والأثاث المعقّم.

وروي عن موظفٍ قوله: اترك منزلتي وأموالي لقاء ابتعاد الرائحة المذمومة عني.

فعلق أحد السامعين: تباً لمنزلة وأموال لا تعادل رائحة.

ورأينا سيداً يسكب عطوراً على جسده، تكفي أسراً، وتفوح منه ريحة ضبع لا تشبع.

وأكد الأهالي وجود عطنٍ عند رجل يدعي النزاهة والطهارة.

وتحدثوا عن آخر بصنان تيسٍ هائج في موسم التسافد.

وثمة آخرون ترشح أجسادهم بريحة قيح وصديد مع أنهم يغتسلون بمسك رحيق بعد كل سهرة ويضعون من المراهم المنعنعة والبودرة المطيبة تحت الآباط وحول السرر وعلى منحنيات الجلود ومنابت الشعر.

أما النتن الذي عصف بعددٍ من الأبكار في خدورهن، وبعددٍ من المحصنات في أعشاش الزوجية فقد صار حديث الساعة، وخرب بيوتاً، وأحال السرور إلى حزن مقيم.

وزعم متحدّثٌ: إنّ رائحة مقيتة علقت ببعض الخدّج والرضع، تنمّ على زنا اقترفه أصولهم. وراح آخر أبعد منه حين ادعى أنه سمع أنات الموتى في القبور واحتجاجهم الناجم عن وباء الروائح.

وكثر الهذيان من قيل وقال واتهامات كاسحة، لم تكبح جماحها المواعظ الفظة والنصائح. والمحظوظ السعيد من سالمته تلك الاتهامات.

وتحركت الدسائس، وشقت الفوضى المدمرة طريقها في البلدة، وضعضعت الروابط فيها، ولأول مرة يسجل محققو البلدة حوادث انتحار، ما ظنّ أحد قط أنها ستحدث.

أما تاجرٌ معطار، لا يعرف الوسطية والاعتدال، فقد دخل موسوعة الأوائل، حيث بنى أول دار استخدمت في عمارتها حجارة مطيبة وطينة معجونة برحيقٍ مختوم، وعرشت بفصيلة وردٍ، تسقى بأنابيب دقيقة مخفية، ونُثرت في أرضها المباخر، ودُهِنَت جدرانها بعطور زيتية لا تتطاير ولا تتفكك بالحرارة، ومُلئت باحتها بأصائص الفل والخزامى، وتوسطتها فسقيةٌ مستديرة، فيها نافورة تمجّ ماء الورد الصافي، وصفت في جوانبها أوان من نحاس وفضة وخزف صيني

مترعة بماء الزهر، لكنّ الروائح البغيضة قهرتها!.

فحملق إلى هيكلها المطهّم، وأذهله التوزيع الرائع للورود والأضواء والألوان والظلال والأجراس الموسيقية، فشهق، ورغا، وزاغت عيناه، وسال ريقه وأطلق صيحةً هستيرية، ولف الحواري ورافق الهوام في الوديان، وظلّ مقدار ما أنفقه على هذه الدار في غياهب الأسرار.

واضطرب كبار البلدة، وبعد أخذٍ وردٍ واحتدام أقبلوا على بعضهم يتشاورون، ولعلهم يسهمون معنا في العثور على حلٍ، ولرفعة أقدارهم اجتمعنا بهم، ونزلنا حيث رأى أهل الرأي وقررنا استقدام خبراء من مراكز أبحاث أجنبية متخصصة بالروائح وعارفة بالعطور وصيغها وتركيبها وتقطيرها وترشيحها ومزجها وتكليفهم بابتكار أصنافٍ عطرية جديدة.

وبعد تقديم مبالغ نقدية مغرية حضر خبراء محترفون وموهوبون، يمتازون برهافة الأنوف والبراعة. تجولوا في البلدة، زاروا الأبراج والعمارات والقيعان والأكواخ، ودرسوا، وفحصوا، ونقبوا وجربوا على بهيمٍ وناطق، ولم يعرفوا هل هبطت الروائح من الأعلى أم نبعت من الأسفل، ولم يجدوا بصيص أمل، وخلطاتهم العطرية التي ركبوها فقدت خاصية عبقها خلال ثوان، فألقوا سماعات الترجمة الفورية وزفروا حانقين، وانسحبوا بعد أن خر أحدهم مغشياً عليه حين لفحته رائحة سُرادق أنيق.

وسخر الأهالي من انسحابهم قائلين: لو حدث لهؤلاء الشقر ما حدث لنا لماتوا على بكرة أبيهم.

وحمدوا الله الذي منحهم أجساماً لا تتأذى، ولو قذف محيطها بشهبٍ من جهنم. وأبدت بعض البلدات تعاطفاً وتأثراً، وتدفقت قوافل مساعداتها من عيدان بخورٍ وزجاجات عطورٍ وصابون مطيبٍ وملطفات جو وأعشاب عطرية، ولم تفلح في حل المشكلة.

وصار بعضهم من هول الروائح يفرُّ من أخيه وأمه وأبيه، فلكل منهم رائحة تقصيه.

وتساءل سائلٌ: ماذا جرى لبلدتنا، وقد كانت زينةً مزيونةً؟!.

فأجابه مجيبٌ بقلبٍ سليم: إنكم تحبون المال حبّاً جمّاً، وتذرون أحسن الخالقين، فصبَّ عليكم العذاب. وكان قوله تنبيهاً ويقظة!.

وكالمجذوبين اندفع حاملو الروائح الممقوتة إلى دور العبادة المزوقة لأداء الطقوس الدينية، تزاحموا وصلوا، وتضرعوا، وشكلت أنفاسهم وبخار تعرقهم غيمة، خيمت بثقلها على

الرؤوس، وحجبت الهواء عن الدور، وعكرت صفاء الدور، فتذمر القائمون عليها،ودعوا عليهم، ولم يدعوا لهم.

وافتتحت مؤتمراتٌ موسعة، سبقتها تحضيراتٌ ودعايات، تكثفت فيها اجتماعاتٌ حول موائد مستديرة مكشوفة وداخل صالات مغلقة، وكثُرَ التأويل والتنجيم والتحليلات المتناقضة وتراكمت ملاحظاتٌ وتوصيات بعدة لغات.

والروائح في خبثٍ ونماء وازدياد.

وحين لاحظ أحد الكبار أنَّ البلدات الأخرى احتاطت، وقلّصتْ تعاملها مع البلدة، وسَعَتْ لضرب حظر عليها وعزلها لتطويق جنون الروائح أو أنفلونزا الروائح أو جمرة الروائح الخبيثة، وغيرها من المصطلحات التي تداولتها الأنباء، تلاعبت به مشاعر القنوط، وعجز عن التكيف مع الحالة الراهنة مثلما تكيف كثيرون وركبه اليأس، ودهمه ضيقٌ شديد، تلاه وهنٌ وسقم، وما أغنى عنه نفوذه وما كسب، فقرر ا لرحيل، وأمنّ بأمواله مكاناً له في بلدة أخرى، وباع أملاكه ورزم النادر الغالي من حوائجه، وعلى وجهه غبرة، وترهقه قترة، وتبعته بطانته وأعوانه السريون والعلنيون من مختلف الشرائح، وفعل فعلهم المرتشون واللصوص والمذبذبون والطفيليون وعبيد المال.

ورأى طفلٌ الموكب الذي استعد للرحيل، ففتح فمه متعجباً: يا إلهي، هؤلاء كلّهم سيرحلون!. ونظر الباقون الذين لا قوة لهم ولا ناصر إلى الموكب بغيرةٍ مكتومة وحسدٍ صامت، فقد فاز من فيه بالسلامة ويا له من فوزٍ عظيم!.

لكن المقادير أضمرت مالا يعلمون، فما إنْ ابتعد الموكب عن البلدة حتى زالت الروائح الكريهة!.

ورفّ نسيمٌ طاهرٌ ليّن، فابتهجت الجوانح، وأسفرت الوجوه، واستبشرت النفوس، وعادت إلى البلدة رائحتها القريبة من رائحة عشبٍ مخضل، يتخلله شذا زهرٍ بريّ.

❑❑

دعوة من إبليس

فوزي الشنيور

كأشواك الصبار الموجعة، كوخزات الإبر في جسد مريض، كلسعات الدبابير في يوم صيفي حار، كنقيق الضفادع ينخر رأس النائم، كأوجاع الضرس في آخر الليل، كالكوابيس المخيفة والمزعجة، كسياط النار تجلد سنابل الحنطة حتى جذورها كأظافر الباشق الذي يفترس عصفوراً لم يتعلم الطيران بعد. تلقيت دعوتك يا إبليس وذلك عندما جاءني ابني الصغير/ بعد أن استيقظت من نومي/ وأخبرني بذلك اضطربت فجأةً. طرت/بتفكيري/ من شجرةٍ إلى أخرى، هاجمتني جحافل الأسئلة احترت كثيراً/هل أذهب أم لا أذهب/ كزورقٍ يحاصر بعواصفٍ بحريةٍ من كل الجهات ولا يعرف من أي جهةٍ يسير، فأخذ يبحث عن طريق حتى يصل إلى مرفأ ـ من مرافئ الأمان ـ ليرسو به.

* * *

هذه هي المرة الأولى التي يدعوني بها السيد /أبو حماد/ لتناول العشاء في بيته مما جعلني أترنح دهشة وتعجباً من تصرفه المستحيل، فهو كان كالمولود الذي أنجبته امرأةٌ عقيمةٌ بعد عشرين عاماً من زواجها.. لقد كانت هذه الدعوى آخر ما أتوقعه أن يحدث، ولكنها حدثت/كالبركان.. أو كالزلزال/ ـ فجأةً دون سابق إنذار في بادئ الأمر، وبصراحةٍ لم أصدق ما سمعته وقلت (لابد إن ابني أخطأ بشخصية الداعي). فناديته مرةً أخرى وسألته: صف لي الداعي بالتفصيل.

قال: رجلٌ قصيرٌ و....

قلت: وماذا أيضاً.

قال: وأعرجٌ، وذو أنفٍ مميزٍ يشبه ـ إلى حدٍّ ما ـ البطيخة الصفراء.

هذه الصورة الموصوفة، جمعت قطعها المتناثرة/قصيراً، أعرجاً، أنفاً مميزاً/ وألصقت بعضها ببعض فهي لم تنطبق على رجلٍ ـ في القرية إلاَّ على إبليس اللعين.

تلك الصورة أخذت تطاردني في الغرفة تحت الشجرة وفوق الطاولة.... حتى على قميصي المعلَّق على مسمار من المسامير المغروزة في جسم غرفتي الترابية انتفضت محاولاً مقاومتها، ولكن هيهات.. أمسكت بتلابيب أفكاري لأهرب/كطريقة أخرى للهروب/ إلى عالمٍ هادئٍ، عالمٍ دفَّاقٍ بالخير والمودة، إلى عالم هادئ، عالم دفاق بالخير والمودة، عالم خالٍ من صورٍ تماثل صورة /إبليس/ ولكن هيهات، فإنَّها انتشرت في كل الأماكن.. على جدران البيوت، على جدران المدارس، على الطيور، على الأشجار، على... وعلى.. الخ.

لعنت ـ ساعتها ـ تلك الدعوة التي أيقظت في رأسي أياماً مؤلمةً وقاسيةً، أياماً لم أنسها ولكني تناسيتها لضرورة الحياة، ففي تلك الأيام عشت حياة المسجون إفرادياً أو حياة المحكوم عليه بإقامةٍ جبريةٍ، أو حياة المصاب بالسل أو المصاب بالجدري ففي تلك الأيام استطاع /إبليس/ أن يهاجمني ويحاربني ـ بشكل خفي ـ ليشوهني ويفصلني عن الناس وقد تم له ذلك.

لقد كانت دعوته /بالنسبة لي/ بمثابة عود الكبريت الذي رمي في كومة جروحٍ وآلامٍ قديمةٍ فأشعلها، فراحت النار تحرقني ـ كأول مرةٍ ـ من جديد.

* * *

بعد أن تبلغت دعوة /أبي حماد/ المفاجئة والغريبة في آنٍ واحد، رجعت ـ هارباً ـ إلى غرفتي الصغيرة المزدحمة بالكتب والجرائد والمجلات، فتحت إحداهن (نعم هذه هي الصفحة التي وصلت إليها) ظهرت لي أشباح ملوَّنةٌ (زرقاء، رماديةٌ، سوداء) من بين سطورها، أكادُ أن أعرفها، بل أعرفها، إنَّه إبليس وشلته.

فهؤلاء /عند ظهورهم/شتتوا قطعان أفكاري، شردوها في مختلف المراعي... حيث لم أعد أستطيع/من بعدها/أن ألتقط نعجةً واحدةً لأدخلها الحظيرة.

إنني وجدت /نفسي/ فجأةً أمام حضرة القاضي، تذكرت كيف كان /أبو حماد/ يضع

المطبات في طريقي، أو كيف كان يطعنني من الخلف، فذلك الرجل برغم خيوط القرابة الرابطة بيننا، فإنها كانت تالفةً إلى درجة انقطاعها حيث لم يكن بيننا ـ في يوم من الأيام ـ زياراتٌ أو دعواتٌ لكي نتواصل بها، ناهيك عن ذلك كان /أبو جهاد/يلجأ إلى طرقٍ شيطانيةٍ في تعامله ـ معي ـ ومع أهل قريته، حتّى أصبح معروفاً من قبل الناس بـ /إبليس/ فأخذوا يقولون:

جي إبليس، وراح إبليس.

حدَّقت في الصفحة أكثر، فأصبح إبليس يظهر أكثر وضوحاً، ضاحكاً يسخر مني يشوه صورتي بحبرٍ أسود، ذلك الحبر لم يكن على الإطلاق من مكونات الصورة الأساسية هاهو يقول ـ عني ـ لأصحابه /إنه مجنون/ حاولت أن أشطب المشاهد الموجعة /وخاصة المشهد الأخير/ من شاشة الذاكرة ولكن دون جدوى، لقد كانت تلك المشاهد تتكرر مراتٍ عديدةٍ وبشكل فظيعٍ لا يطاق تلك المشاهد العدوانية أنشأت أسلاكاً شائكةً ـ مملوءةً بالألغام ـ بيني وبينه مما جعلتنا ضدين /كالخشب والنار أو كالثعلب والنعجة/ لا يمكن أن يجتمعا في بقعةٍ واحدةٍ، فكرت ملياً وأنا أسند ظهري على الحائط الترابي (هل يجتمع الحب والكره على مائدةٍ واحدةٍ، هل يتصاحب الذئب والأرنب، أو الفأر والقط، هل يلتقي الليل والنهار، هل ألبي دعوة إبليس أم لا).

أسئلةٌ كثيرةٌ، أخذت تنعق في فضاء تفكيري تحط وتطير، حتى تناسلت فأصبح الغراب يفقس غرباناً، فتضايقت من نعيقها المتكرر والمتزايد. بتزايدها، فرحت أبحث عن وسائل لأطيرها وأتخلص منها فقذفتها.

❑❑

فنجان قهوة.. لا أكثر *

سائر جهاد قاسم

رائحة البن المطحون مع حب الهال تجوب الأنوف العابرة، حين كنت أعبر الشارع في هذا الصباح. لكن أحداً منها لم يلحظ هذا الانسكاب الرائع.. انتعش فؤادي ودغدغت خلاياي، فراحت روحي تحلق مهاجرة نحو السحب العائدة، سألت نفسي:

ـ ترى هل من بوابات للماضي..؟!

وراحت دقات المهباج تدق على أبواب ذاكرتي... تتناغم مع لحن بدوي لا يعرف المفاجآت العبثية.

خيام تنتشر تخفق لنسمات الصيف، وثمة فارس يمتطي أدهم وهو يعبر بين الخيام، يلوح بيده وهو يرفع طرف عباءته.

ـ الله بالخير.

فيرد مجيب من داخل الخيمة:

ـ الله بالخير.. يا هلا ورِحِب... تفضل.

فيجيب الفارس وهو يعبر:

* (حائزة على جائزة عمريت للثقافة والفنون الدورة الأولى في القصة القصيرة في طرطوس).
(وصورت تلفزيونياً في مسلسل مرايا ياسر العظمة)

ـ إن شاء الله نزوركم.

فيؤكد المجيب مردداً الضيافة بإصرار وهو يقول:

ـ فنجان قهوة لا أكثر.

فيترجل الفارس، يندفع إلى داخل الخيمة فيطل المضيف مستقبلاً يتصدر تلك الخيمة موقدة نار رقدت فوقها دِلال القهوة تنتظر زوارها. وثمة امرأة في الجهة الأخرى ترق خبز الصاج بيدين موشومتين. بقيت في عملها مع اعتذارات مبللة بالشوق وهي تقول:

ـ وعزّة الله شرّفتنا.

يجلس ثم يتكئ وتبدأ أحاديث الشوق تقلّب الصفحات على دفتر المحبة مع فنجان قهوة لا أكثر. أعدّته امرأة على شرفة محاطة بالورود والياسمين، تنتظر من يشاركها إطلالة هذا الصباح المعجون بالشمس.

ـ فنجان قهوة لا أكثر... زورونا. منذ زمن لم نلتق يا أخي.. تعال لنشرب فنجان قهوة سوية، لقد اشتقت إليك.

قلت:

ـ والله ظروفي صعبة، والهموم كثيرة، والوقت يلاحقنا ويحاصرنا.

فجاء الرد عبرَ الهاتف:

ـ تعال نشاركك همومك علّنا نزيل عنك هذا الهم، أي هو الهم كلّه لك.. تعال.. تعال نتقاسم ولو فنجان قهوة لا أكثر.

أجبت:

ـ طيب.. طيب.. غداً صباحاً.

ارتسمت على وجهي ابتسامة، وصعدت الفرحة تملأ كياني، كنت أعرفه جيداً ولعنت الشيطان لأنه أحال بيني وبين هذا الرجل ترى من يقطع صلته مع هؤلاء لعنة على الشيطان ورحت أنتظر رحيل الوقت حتى الصباح.. وها أنا ذا أمضي بخطى سريعة انعطفت في شارع نحو مكتبه في الطابق السادس حسبما أشار إلي صعدت الدرجات ولم أكن قد انتبهت إلى الوقت أنني جئت مبكراً، كانت الساعة تسير بطيئة، حروناً. قلت:

ـ بسيطة العمر يمضي وستمضي هذه الساعة.

رحت أمشي في الشوارع، أشاهد الحافلات وهي تنقل الموظفين، فيما إعلانات الليل المضاءة ما زالت تنبض، أضعت بعض الوقت وعدت، قرعت باب مكتبه فانفتح الباب عن موظفات يشربن قهوتهن الصباحية وراء طاولاتهن وصوت فيروز يتصاعد مطرباً من جهاز الكمبيوتر. سألت:

ـ الأستاذ.. موجود؟

قالت أجملهن، على وجهها شامة زيّنت صفحة خد أسيل، وشعر ينساب على الكتفين:

ـ كان هنا.. نزل قليلاً وسيعود، انتظر بعض الوقت.

وردد وراءها رجل نزق كان يجلس في الزاوية:

ـ عد بعد قليل.

رحت أتمشى في الممر لكن ما هي إلا لحظات حتى طل الرجل المعني بعد أن فتح باب المصعد واندفع نحوي يحمل بيده حقيبة جلدية سوداء. قال بدهشة:

ـ أهلاً وسهلاً.. اعذرني.. انشغلت بعض الشيء.. تفضل تفضل.. أين أنت يا رجل لا تطلُّ إلا بالمناسبات.

وهو يندفع نحو طاولته وضع الحقيبة وراح يخلع معطفه ثم جلس مجدداً ترحيباته:

ـ أهلاً وسهلاً بهالطّلّة.

وقبل أن أرد على ترحيباته دخلت فتيات تقدمن تهاني العيد بعد عطلة أسبوع. فنادى إحداهن، يدعوها للجلوس.

ـ تفضلي يا آنسة.

تجيبه ذات القامة الممشوقة. بأن ليس لديها وقت:

ـ مستعجلة لا تؤاخذنا.

ـ فنجان قهوة لا أكثر.

أجابته بأسف:

ـ مرة ثانية أستاذ.

وخرجت فيما راح يقلب جرائد الصباح المتوضعة على الطاولة، وهو يقول باشمئزاز:

ـ أخبار معروفة، لا شيء جديد.

التفت إليّ يحدثني:

ـ والآن هناك مهم وأنت الأهم.. يا أهلاً.. شرَّفت.

ثم نظر إلى الفتيات قائلاً:

ـ هل سبقتمونا بالقهوة؟

أجابته إحداهن:

ـ الحمد لله بفضل العم أبي محمد الذي أصلح لنا سخانة الكهرباء.

فيما الأخرى سألته:

ـ هل الجريدة فيها أبراج.

فعاد وأخذ الجريدة وراح يقلّب الصفحات وهو يسألها:

ـ ما هو برجك؟

ـ الحمل.

يقرأ الحمل..

ـ الحمل.. الحمل.. آه هذا هو، اسمعي: أبواب ستفتح أمامك، ستصلك أموال في فترة قريبة.

قاطعته:

ـ إن شاء الله منحة جديدة.

تابع يقول:

ـ على الصعيد العاطفي إطلالتك جميلة وعلاقتك مع الحبيب طيبة فحافظي عليها.

فتجيب:

ـ أنت أعلم.

يلتفت إليّ ويسألني ما هو برجك. كنت شارد الذهن والقلب، استيقظت على سؤاله وأجبت:

ـ أنا لا أسكن في البرج.. أنا في حي المهاجرين في حمص.

فضحك الجميع وقالت إحداهن:

ـ صاحبك خفيف الظل. يجيبها:

ـ يعجبك.. الأخ كاتب.

فتجيب:

ـ كاتب عدل.

وتصاعدت الضحكات مرة ثانية.

ـ إنه أديب وينشر في الصحف.

التفتت إلي وسألتني ساخرة:

ـ إن شاء الله مردودك المادي جيد من هذه الكتابة.

قلت:

ـ الكتابة ليست بضاعة للتجارة، بقدر ما هي تعبير عن إحساس يؤرّق المرء.. قولي إنها حالة في النفس يمكن التعبير عنها بالكتابة فتكون المتنفس لتلك العذابات.

كانت الفتيات يتحدثن عن آخر موضة في الواجهات فيما كنت أتحدث مع المرأة وبينما كنت على هذه الحال قطع هذا الحديث رنين هاتف المرأة المحمول فوقفت وراحت تتكلم بهاتفها تاركة كلماتي تعبر فضاءات المكان.

قال الرجل:

ـ نعود إلى حديثنا.. قل ما هي مشكلتك.. ما وراءك.. كأن ألف هم يركبك.

قلت:

ـ أبحث عن عمل.. أوراقي جاهزة والشهادة وكل شيء.. لكن المشكلة في الشاغر.

قالوا:

ـ سجل في مكتب الدور والعمل (الشؤون الاجتماعية).

ـ سجلت لكن الأرقام قفزت وتدبرت بسحر ساحر أما أنا فالشاغر ثم الشاغر.

قال وهو يبتسم:

ـ بسيطة لا تحتاج لا لشهادات ولا من يحزنون.

قلت:

ـ بسيطة.. كيف؟

أجاب بسرعة:

ـ فنجان قهوة لا أكثر.

ـ فنجان قهوة.. لم أفهم.

قال:

ـ سأرتب لك أمرك مع أحد معارفي لزيارة نشرب عنده فنجان قهوة لا أكثر فتنحل كل الأمور.

قلت:

ـ متى؟

أجاب:

ـ ولمَ العجلة؟ في البداية نتفق على سعر فنجان القهوة.

ـ وهل الضيافة أصبحت بالمال لدى صاحبك؟

فضحك وهو يهز رأسه ساخراً.

قال:

ـ آهلين ضيافة.. من أي عصر أنت يا رجل؟

ـ طيب.. كم سعره؟

قال:

ـ معك من الخمسين ألف حتى المئة ألف حسب الشاغر.

صرخت باندهاش:

ـ خمسون.. مئة ألف.

ووقفت في مكاني ثم اندفعت نحو الباب فيما صاحب المكتب راح ينادي:

ـ تعالى أين تذهب؟ سنتفاهم عُد.

ولكني اندفعت هابطاً الدرجات المظلمة، وحين انبلج الضوء تأكدت أنني في الشارع، كان

الشارع مليئاً بالناس والسيارات وعربات الخضار والفواكه. في الجانب الآخر من الطريق كان البائعون (العطارون) يكدسون أكياس البن على الرصيف وثمة صبي يصرخ بصوت مبحوح:

ـ لدينا قهوة عربية بالهال.. قهوة محمّصة.. قهوة الكيلو بأربعين ليرة.

قرب ذلك البائع كان ثمة نحاس دِلال القهوة ويطرق طرقات خفيفة بحزن شديد حيث أمواج الذاكرة تودع أمواج الماضي.. عَبَرْت الطريق وأنا أنظر إلى ذلك الرجل وثمة غصة في الحلق سالت على إثرها دمعة عبرَت ذلك الوجه المجدور ورحت أصرخ كالمجنون:

ـ ما أرخصك يا بن.. ما أرخصك يا بن.. ما أرخصك يا بن..

❑❑

لعبة الضمائر الغائبة

فوزية مرعي

هي: أنتِ يا من شيّدت بروجاً من هذيان.

قشّرت لحاء الآمال ببنان الروح، حلبتِ ضروع الصمت ناسكة تتوضأ من عطش القبلة. سقرتك شمس الأحلام. قيل لك: هناك عند الشجر الأزرق ثمة ظل. نزعت عن كيانك بُردة الوجل.

صعدت نحو تخوم الندى، والندى براءة اللؤلؤ الشفيف.

ترقبينَ بزوغ نجم غامض لا يعرفه إلاكِ.

ناجيتِ حروف التماهي. أنا لي أنايّ. وأنت. ما أنت؟

حفظتِ أناشيد الدموع عن ظهر قلب.

انسربت بُحة نايّ من قصب مجرّح.

انبجستِ شذرات من جمر الألحان.

أنتِ.. يا أنتِ.. ما أنتِ؟ قالها لك عبر الأسلاك بإلحاح وأجبته:

أنا من عشقت أبجدية الطين بأطيافها، وطلستُ منها حروفاً ثلاثة:

الألف.. والميم.. واللام.

هو:

سأبدأ معكِ بأول حرفٍ أسقطته من ذاكرة أبجديتك، أنا لا أعرفك.. لكني سمعت عنك،

قيل لي، أنكِ تكتبين القصة، والرواية، والشعر، أرجو أن ترسلي لي ما أصدرت، ربما سيبادرك سؤال، لماذا هذا الاهتمام؟ وهاأنذا أبادرك بالرد مسبقاً، أنني أود الاطلاع عليها، وسأمنحها حقها من النقد إن كان سلباً، أم إيجاباً. وفق ما يمليه عليّ الواجب، وأعلمك بكل تواضع أنني أكتب الشعر بأشكاله المختلفة وسأرسل لك بعض الدواوين المطبوعة كي تطلعي عليها وتبدي رأيك فيها.

هي:

أخذك الشرود، وبقيت سماعة الهاتف توحي بذبذبات انقطاع الكلام، في تلك اللحظة، أشعلتِ لفافة تبغ وتحاورت مع ذاتك كثيراً:

ترى: ماذا يريد مني هذا الزائر عبر الأسلاك؟

لماذا كل هذا الاهتمام؟ أصحيح أنه من المهتمين بالكلمة وبإيقاعها! وهل هناك من يهتم بالأدب وبالشعر في هذا الزمن الرخو.

وبعد ذلك.. حسمت هواجسك، فأرسلت له كتبك السبعة وانتظرت الردّ بقلق أعادكِ إلى حوار مضن مع ذاتك، فتساءلتِ:

ـ ترى.. هل ستعجبه كتاباتي أم أنه سيسخر منها؟! وفي غمرة وساوسكِ انبثقت إجابة يرددها التحدي: بأنكِ لم تكتبي من أجل إرضائه هو والآخرين. ستقولين له، هكذا كانت اختلاجات الروح على بياض المدى، وترفدين إجابتك، بقول الشاعر الإنكليزي (ماثيو آرنولد) بأن قصيدة رديئة أفضل من مقالٍ نقدي حاقد.

هو:

قرأت كتبك بإمعان وروية، شعرت بالحزن عليك وتساءلت: لماذا لم تسلَّط الأضواء الإعلامية على كتبك؟.. لماذا لم يكتب النقاد عنك؟ لماذا؟. في غمرة الدهشة والتساؤل، يومض أمام عينيّ سؤال عن وضعك الاجتماعي، عذراً لطرحه بهذه الجرأة، إذ ليس من حقي التغلغل في خصوصياتك، لكنّ أبخرة الحزن المتصاعدة من بين السطور، شكلت ضبابية جعلتني أتساءل من أين جاء كلّ هذا الحزن الذي يغمر جلّ تراتيلك؟!

همس اليراعات:

لا تعاتب الريح، إذا لم يتراقص الوهج في مواقدك فالعيب يكمن في الجمر لا في الريح أحياناً.

هي:

هاهي يراعات الشك تحاصرك بوميض يجفلك فيذهلك، وهاأنت تشرّعين أروقة صمتكِ فتغمغم في هذيان:

ـ ماذا يريد مني هذا القادم؟ أهو ذئب في جلد حمل؟ أم؟!

ثم لماذا تختلج نياط قلبك كلما اهتزت أسلاك الهاتف بالرنين؟!...

هاأنتِ تشعرين بالامتعاض حين دهمكِ بالسؤال عن عمرك بطريقة يغلّفها الوجل... وتركته صامتاً يترقب الرّد، لكنك همست لذاتك مداعبة:

المسكين يظنني وردة تتمطى تويجاتها أريجاً في أيكة الصبا تبحث عن زقٍ يعتقها وانسربت من شفاه تنهيدتك عبارة موشاة بالحزن: إنه لا يعلم أنني كقزعة من غيم.. تهيم عبثاً في سماء الخريف!

لقد خشي لحظتها من غضبك.. لكنكِ فاجأته بإجابة جريئة أن يضيف عشر سنوات إلى عمره ليحصد جواب سؤاله، فانتابته الدهشة غير مصدق وظنّ أنك. تداعبينه.. وتركته يتحنّط في حبال دهشته مردفة:

ـ أقرأ في إحدى صفحات كتبي عبارة لتكتشف نبوءتي التي أبوح بها (كبري.. وصغر سنك علامتا استفهام وتعجب، تفصل بينهما عشر نقاط!).

لكنه تدارك المأزق معلناً أنه لا يكترث بمثل هذه الأمور. وأن الأرواح حين تتماهى.. تشطب من خارطتها تخوم الزمان والمكان، وتتأزل.

رغم كل التوتر في الحوارات تمكن في النهاية أن يجعلك تترقبين رنين الهاتف بشغف مشوبٍ بالقلق.

هو:

أصبح الهاتف الصديق الحميم الذي يجمعني بك من خلال صوتك الشجي.. يا لهذا الصوت الذي تتهدج نغماته من ثقوب نايّ سومريّ، يطربني تارة، ويحزنني بأخرى.. فأثمل من صهباء التراتيل المموسقة بالوجد الدفين.

هاأنذا أرسم صورتك وأعلقها أيقونة على شرفات الروح.

يرسمك لي الوهم أحجية.. ثم تتسمرين أمامي كائناً يسربله الضباب، ووشاحاً يمتد من

شرفة هيامي إلى بوابة زقورتك الموغلة في البعد. أتؤمنين بتقمص الأرواح؟!

أظنني الآن كياناً تماهى مع روح جبران، كروح ميّ التي ستتسرب إلى كيانك بلا استئذان، هاأنذا على رصيف الوجد، كريشة تهدهدها هوادج الشوق، أيعقل أن يرسو بي مركب الخيال وألطأ بالضفاف، لأقبض على عنق حلم تأرجح بين مدي وجزرك.

ابتهال:

إلهي دعْ حبي لك ينتصر عليّ، وعلى جميع الغوايات، ودعه يسربل كياني، كي تزهر مساماتي بورود الخزامى الزرق، لتورق بالتسابيح. إن البرعم يتوق إلى الليل والندى، غير أن الزهرة المتفتحة تومىء للنور كي يخلصها، أيها الجسد المورق بالإباء، آمن بالحب ولو كان مصدراً لآلامك، ولا تغلق قلبك، حطم القيود. ودع البراعم تتفتح في يسرٍ على حبٍ خجول.

هي:

تمرُّ الشهور ثقيلة حبلى بالأمنيات.

ها أنت تتماهين في هذرٍ مع الذات قائلة:

الوحدة زق تتعتق فيه صهباء من نطف الموت دمعة تلوذ بأنين دمعة.. يلاهثها التجلي، تتجرع كأس الصبر شظاياها، هل يهمي الغيم الغسقي وطفاء تروي أفواه حقول منسية؟

هوذا الهاتف يلصف رنيناً يجفلك، تمسكين بالسماعة، تضيع من فمك حروف الرد. وبعد لأي تصيخين السمع بتواتر ينبض به وجيب قلبك، قال لك:

سيدتي: ـ هاأنذا.. أكلمك من تخوم مدينتك.

ـ معقول! كيف؟ متى؟ يا للمفاجأة!

فهامت روح فراشة تلوب بين أغصان الغبطة والدهشة ورحت تدورين حول نفسك. كنجم تائهٍ أغرته هالته. فضلّ السبيل عن وهج المدارات.

انتبهت فجأة إلى سمّاعة الهاتف المتأرجحة بين نداءاته وبين شرودك، فأرشدته إلى أقرب نقطة إلى بيتك.

وبعد دقائق، أخبرك عن الموقع الذي أشرت إليه. هاأنتِ تصغين إلى وقع خطاه الزاحفة على جسر ذهولك.

قلت له: انعطف عن زاوية الشارع نحو اليسار، خرجت لحظتها من بوابة بيتكِ تحملين

جهازاً لاسلكياً، الخط مفتوح بينك وبينه ينبض بروح الكلام.. أصبحت المسافات خلف ذاكرة الدهشة، هاهو يقترب. أضحى اللقاء قاب مترين أو أدنى. سقط الهاتف من يدك إذ امتدت لمصافحته، انحنى إلى الأرض ليلتقطه، انحنيتما معاً ونهضتما معاً.

ابتسمت قائلة: أهو أنت؟!

أجابتك ابتسامته: أهي أنت؟!

وسبحتما للإله في آن معاً، بترتيلة انبعثت عن ذهولكما قائلين: يا الله!

سجدتما في محراب الصمت لحظات وبعد انتهاء مناسك الذهول. رحبت به، أحضرت له الماء البارد والقهوة، ثم التقيتما حول مائدة الغداء.

هاهو يرمقك خلسة بين لقمة وأخرى بينما أطبقت أهدابك في هذيان سري: سأظل على المدى أهزج باسمك، وأنا وحيدة بين ظلال أفكاري الصامتة حتى تغمض أنامل النوم عيون الأرض.

انزلقت الشوكة من يدك، أعادك صهيلها على الأرض إلى وعيك، تهافتت الكلمات من فمك بالترحيب والاعتذار عن وجبة الطعام المتواضعة التي لا تليق بمقامه.. فيبتسم شاكراً للحفاوة. يرين الهدوء على المكان. وحدها الشوَك والملاعق كانت جريئة في تبديد الصمت المتهودج على المائدة بإيقاع حرٍ.

لكن حوارك مع الذات وصل إلى ذروته، وربما هو كذلك.

وانسربت من زفيرك تنهيدة بلون الأنين. أواه يا العشرين!

لحظتها انفرجتِ بالضحك قائلة:

لقد نصحتك يا عزيزي بأن تبقى روحانا معلقتين على الأسلاك أفضل من الارتطام بالحقيقة، هل أدركت الآن أنك في حضرة عجوز لم يبق لها سوى البكاء على أطلال العمر!

ـ على العكس سيدتي أجابك بابتسامة خجولة: أجدني في حضرة امرأة الحلم التي أبحث عنها منذ دهر، وختم كلامه بتنهيدة طويلة لا يعلم سرها إلاه...

نهضت وإياه إلى غرفة الجلوس تقشران الفاكهة والصمت معاً، غرد المساء معلناً عن إياب الطيور إلى أعشاشها، دهمك الحزن واعتصرتك مشاعر بلون الغروب وحين نهض ليودعك، قلت بلغة تضاهي الهمس:

ـ أبهذه السرعة نلتقي.. ثم نفترق؟

قال: التقينا، ولن نفترق، سنتهاتف يومياً وكلّما سنح القدر باللقاء، سنكون بين كفيه قبضة من ضياء.

هو:

بعد أيام قليلة.. هاتفك قائلاً: أدعوكِ إلى عرس نهري، سيحتفي بنا الخابور وأشجاره الآثيثة، ثم أردف، لم أعد أطيق صبراً، إنها دعوة تبعث بها روحي إليك، أرجو ألا تترددي، وهي فرصة للنأي بك عن صومعة عزلتك.

هديل الذكرى:

ـ أجيئك مطوقة، أفر عن سرب زاجلات، مترعة حوصلتي بأناشيد دمع زمزمته من بئر وجدي. يصلح للوضوء، لأسجد بين يديك، عفواً بل ليسجد كلانا في إهاب ملكوت الحب بركعتين، أو مئتين، حتى مطلع فجرك القدوس

هي: شيء ما يتمحور في داخلك أقوى منك، أعتى من أي قرارٍ نقشته الحكمة على جدران ذاكرتك.

هاهو جبل (سنجار) الشامخ يتصدر قوافل الذكريات ينادي عليكِ بنغم يرفده الحنين، تشدك إليه رائحة الحرمل الذي زيّنت صدرك بقلادة من حباته ذات ربيع. وأجهشت أوصالكِ للقاء، تذكرت الشهور الثلاثة التي قضيتها في ربوعه، متنقلة بينه وبين المدن المحيطة والقريبة منه، وهاهي النواعير تدور أمامك، ما زال أنينها قصائد في ذاكرتك ترتلها هواجسك من حين إلى حين، صبية كنت في الرابعة عشرة تختالين بجمالك، والعيون تحوم حولك كأسراب النحل، دهمتك الأسئلة ترى هل ما زالت الوهاد منسوجة بالنخيل والورود ميّادةً بين هدير الخابور ورذاذ النواعير؟!

وتلاشت كلهوة قمح في رحى الآراء تسحنك الظنون، ثم عقدت العزم للسفر، وهتفت له ذات صباح أنك في طريقك إليه.

رسالة:

أنت.. أيها الساهر الدهر كلّه، إنك تصغي إلى خفق خطواتي المقتربة فيما تتجمع فرحتك في سدفة الفجر، لتتفجر في انتفاضة النور نورساً مغرداً بآلاء اللقاء.

هو:

بين الحقيقة والخيال.. رنق صقراً يرصد بعينيه المسافات ليحط على غصن اللقاء، لم يبق على موعد الوصول سوى نصف ساعة، انطلق بسيارته يذرع المسافات، ينهب الوقت عيناً على الطريق، وعيناً على الساعة.

لم يبق سوى دقائق، هاهي الحافلة أمامه بدأ الركاب يتزاحمون في النزول، رمعت روحه بالشك، أتراها بقيت على قرارها أم غيرت رأيها في آخر لحظة؟! وجيب قلبه يحاصره بآلاء الظنون. دهمه شكٌ بأنك لست في الحافلة، وفجأة تهاديت من البوابة الخلفية وحيدة، انزرعت على رصيف الوعد نخلة، بالرغم من ارتباكه لم ينسَ أن يحتفي بوصولك، صافحك بيمينه، وقدّم باقة من الورود بالأخرى. جلست قربه في سيارته، راح يطوف بك الشوارع، يحاول أن يصدق أنه تجاوز وإياك مدار الحلم، وها أنتما معاً تفصل بينك وبينه مسافة شهيقك وزفيره.

دخلتما إلى الفندق، منحك مفتاح الغرفة المحجوزة باسمك، تناولتما وجبة الغداء. ودعك لتأخذي قسطاً من الراحة قائلاً: سأعود قبل المساء.

نطف التماهي:

بين كفي الفجر والليل، تلهوجت قطرة تبحث عن غصن يخضور لتتماهى معه، لكن ألسنة وهج الشمس توضأت بها، فسجدت كل النوارس وسبحت مغردة:

لا يطفئ النار سوى الندى.

ولا يصهل الندى إلا على ألسنة اللهب.

هو - هي:

جاءك قبل المساء بساعة، وجهه طافح بالفرح، صعدت إلى السيارة، طلبت منه أن يأخذك إلى موقع النواعير فانعطفت مسرعاً لتلبية طلبك.

تركت باب السيارة مفتوحاً تجرجرك حبال الذكرى إلى المكان. مشطت بقدميك المساحات، وقفت على أنقاض ناعورة مهشمة ذاهلة تتأملين بقاعاً داعبتها في ريعان الصبا طفولتك. أصخت لكلماتٍ انسلت من وحي المدى:

(قد يهون العمر إلا ساعة.. وتهون الأرض إلا موضعاً)

هاأنت تتغرسين أمام الناعورة كشجرة خريفية تنتظر الربيع، صوحت السنون بأغصانها، ثم بدأت بالدوران حولها تقرئين فاتحة اللقاء الأول، ورحت تتلمسين بقاياها، فيختلط، نحيبك

مع أنينها الموءود بين حطامها، وتفجرت عيناك شلالين تعبرهما زوارق الذكرى، بينما تسمّر هو في مكانه بعيداً عنك يسربله حزن امتدّ من رصيف روحك إلى كيانه المجدول بالشوق واللهفة، وحين هدأت عاصفتك اقتربت منه معتذرة، مدركة أنك السبب في مشهده المأساوي، أشرت له على بقعة قرب الناعورة وقلت له:

تأمل معي هذا المكان، فالتفتّ حيث أشرت قلت:

في تلك البقعة تعرضت لحادثة طريفة مع طفل لا يتجاوز السادسة من عمره، إذ شدّني من ضفيرتي فآلمني، التفت إليه غاضبة لكن ضحكته البريئة مضغت غضبي واندمجت معه في الضحك، ثم نهضت وأمسكت به وطبعت قبلة على جبينه، فانغرس حينذاك زهرة نيتول في تربة روحي، ورحت أرسمه عاماً بعد عام بريشة أحلامي... طفلاً، شاباً، رجلاً، لجمتُ صهيل خيول أحلامي وامتطيت مهره صحوي، صعدت تلالاً، وطأت قفاراً لا يجرؤ على تعفير تربتها إنس ولا جان.

وعدت أجر ذيول خيبتي، أحتضن السهد على سرير وحدتي فتترع خوابي صمتي بالهذيان.

تأمّلته مقطباً جبينه ممتطياً صهوة الذهول، شارداً يفلي عذوق حيرته، تسمّرت في مكاني أرمق انفعالاته في خطى انطلق بها من موقع الناعورة وراح يلف ويدور حول مدارات حيرته فصرخت به: ما بك، عن أي شيء تبحث؟!

توقف فجأة وبعد أن زفر تنهيدة طويلة قال:

أتدرين يا عزيزتي، أن النواعير وما حولها من وهادٍ وسهوب هي مراتع طفولتي، ما قبل السن التي أشرت إليها، وثمة أنثى فيها الكثير من ملامحك، نمت وترعرعت في أروقة ذاكرتي، ولقد استطعت من إضرام النار في موقد روحي فتلاهثت مفرداتها ياقوتاً في مواقع تدثرت برماد النسيان، وكأنما أتممت بنيان قصة شيدتها أنامل الذاكرة وكان ينقصها الكثير.

وأردف قائلاً:

ما سردته الآن هو أثمن ما غاب عني، لقد بحثت عن تلك الأنثى في كل حي.. في كل مكان، كانت تزورني في ضباب الحلم وتهرب مني، يغويني الهيام، ألف أدور في ملكوت البحث، أقبض على يقظتي في غيمٍ سرعان ما يمضغه مني عويل الريح.

في تلك اللحظة، صعقتك المفاجأة عن بوحٍ أذهلك فاقتربت منه. هاهو أمامك وجهاً

لوجه تفحصت عينيه، لون شعره، بشرته، بدأت الصور الصغيرة المرسومة على جدران ذاكرتك تكبر وتتضح شيئاً فشيئاً.. ورحتِ تدورين حوله، تتأملينه بعيون قلبك، بإحساسك صرخت مدوية: يا الله!.

أما هو، فقد حاول أن يحتضنك وأن يصرح لكل الكائنات أنه أمسك بأهداب الحقيقة. انفرطت سبحة الذكريات، فتبارقت حباتها نجوماً على سماء الدهشة.

اقتربت منه، وطبعت قبلة على جبينه تيمناً بالقبلة الأولى، لكنها كانت أكثر حرارة وأعتى، وعيناك تذرفان هطولاً من الدهشة والحزن والغبطة.

بينما التفت ضفيرتك على يده سنبلة حبلى بنشيد سري.

وفمك راح يلثغ بحروف طلستها في غمرة التيه من ذاكرة أبجدية الطين مرددة:

ألف.. ميم.. لام.

❑❑

ماذا يجري في السقيفة

فاديا عيسى قراجه ــ حمص

استيقظت هند على صوت أمها، بينما رزان تغط في نوم عميق...

أبعدت هند حقيبة سوداء تضم الملابس الشتوية، فاصطدمت قدمها بالكرسي الذي تتبعثر فوقه الأوراق المدعوكة بنفاد صبر، والصحف المنتهية الصلاحية، كما سحبت بطريقها شرائط ملونة التفت حول ساقها..

فركت رزان عينيها فبدى الجدار يتهاوى أمامها.. أمعنت النظر فيه فبرزت كتابات دقيقة بقلم رصاص، عرفت فيها خط هند حيث تحرص الأخيرة على تدوين الأحداث والأفكار على جدران البيت، وأحياناً تتوقف عند أقرب حائط منها لتدون مقطعاً من أغنية تدندنها..

جلست رزان في سريرها، أزاحت عنها الغطاء الرقيق، اقتربت من إحدى الكتابات وقرأت بصوت شبه نائم "رزان يسعد صباحك".. انقلبت إلى الجدار المقابل وقرأت بتهكم "اليوم زارنا أيهم.." وتحت العبارة خطت "يا حلو شو بخاف إني ضيعك.." انطرحت فوق الفراش فاردة يديها وساقيها.. لعلع صوت أمها يحثها على الاستيقاظ فقفزت من سريرها باتجاه المطبخ، اصطدمت بطريقها بأكثر من كرسي وحقيبة دون اهتمام، فقد تعودت على هذه التحرشات اليومية من الأغراض الموزعة هنا وهناك كإشارات استفهام على كل خطوة تخطوها نساء هذا البيت المؤلف من أم عجوز وابنتين جاوزت الكبيرة الخامسة والثلاثين بينما تخطو الصغيرة نحو الثلاثين..

بعد أن تزودت كل واحدة بحصة دسمة من تنبيهات الأم، قفزت رزان على درجات السلم

الخشبي المطلي بلون ضاع بين أخشاب السلم الناتئة، لحقتها هند تحمل خرطوم ماء وآلة تسجيل، ثم قفز ثالثاً صوت الأم يخبرهم بأنها ذاهبة في زيارة قد تطول لساعات، أما رابعاً فكان صوت اصطفاق الباب الذي غيّب الأم ودخان صوتها معلناً أن هند ورزان وحيدتان أمام ركام الفوضى والغبار..

وقفت هند أمام الحائط الشرقي للسقيفة وتمتمت: "لقد مضى أكثر من عام على آخر مرة صعدت إلى هنا"..

تأففت رزان وقالت بدهشة: "ما طينتك أنت؟!.. ألن تغيري هذه العادة؟.. ألا تعرفي أن الحيطان دفاتر المجانين؟".

صفقت هند بابتهاج "يا الله ما أروع الجنون يا رزان".

أبعدتها رزان بعصبية وقرأت العبارة المحفورة بفحم النرجيلة "لن يمر عيد الأم على العراق هذا العام"..

ساد جو حزين فأدارت هند مفتاح التسجيل ليحلق صوت فيروز في هذا المكان الضيق.. عملت الفتاتان على تسطير الأكياس الكبيرة والصغيرة، والعلب البلاستيكية، والمعدنية، والزجاجية التي تجمع فيها "نملة البيت" مؤونة الشتاء بينما أحلام فيروز تحول هذا المكان إلى مهرجان من المظلات، والعرسان، والعشاق، والأوطان التي تبحث عن أبنائها...

وهكذا مرّت ساعات التنظيف الطويلة..

نفضت هند يديها وجلست كي تستريح، أشعلت لفافة تبغ فحاوطها الدخان كمارد التف حولها وحملها إلى هناك.. إلى ما وراء البحار حيث تسكن الأماني البعيدة..

توقفت رزان أمام كيس أسود بإجلال وخشوع كأنها تتلو صلاة جنائزية تحية للرفات الذي يرقد بداخله.. انتبهت هند فداست على لفافة التبغ وهبت نحو أختها فتعثرت بزجاجة تدحرجت من تحت الأكياس.. قربتها من أنفها وصاحت بنشوة عارمة "هذا عرق يا رزان.. هذا ما نبحث عنه".. اختطفت رزان الزجاجة، فتحت سدادتها بأسنانها الصغيرة ففاحت رائحة ابنة الكروم في هذا المكان الذي ينغلق على كل ما فيه كدرع السلحفاة..

قالت هند ونظراتها تتوزع بين رزان والكيس الأسود: "لا يجوز نبش القبور، دعي الأموات ينامون بسلام".

رفعت رزان زجاجة العرق فانصب السائل الشفاف في فمها، ثم عملت أصابعها على حل

ربطة الكيس، فظهر صرصار يلتصق بفم الكيس كحارس أمين.. انتشلت رزان علبة مربعة الشكل يغرق المخمل الأزرق في داخلها.. قالت بألم ووجع: أنا التي اخترته أزرق.. هل تذكرين شكل المحابس انظري ما تزال آثارها منغرسة في المخمل.. لكن سعيد تأخر تلك الليلة.. الصحيح أنه لم يأت أبداً..

أعادت هند العلبة إلى الكيس فظهرت جريدة مصفرة الأوراق، انتشلتها بحذر.. حاولت تصفحها لكن الأوراق هزيلة لن تصمد أمام عصبية أصابعها.. رمتها جانبها وهي شبه متأكدة أن هذه النسخة تحمل قصيدة أيهم.. عادت أكثر من مرة إلى الجريدة المتهتكة كجثة وسؤال حاد يشق رأسها "من أوصل جريدتي إلى مقتنيات رزان؟".. "رفعت زجاجة العرق إلى فمها فأشعل السائل الناري جوفها.. هتفت رزان بفرح طفولي: هند هذه لعبتي.. يا الله كم بحثت عنها!

قالت هند بغضب شديد: متى ستكبري؟.. وشدّت الدمية فتمزق ثوبها وتحطمت ساقها..

قالت رزان بعد صمت ثقيل: لماذا تكيلين العداء لطفولتي؟!..

ارتشفت هذه رشفة سريعة من زجاجة العرق وتكلمت فخرج صوتها طويلاً كالندبة: أنا لا أعادي طفولتك لكني أعادي حياتنا التي ذابت بين هذه الجدران بانتظار معجزة تغير ألوان أغانينا وآهاتنا وأصواتنا.. هيا لنغلق الكيس فإكرام الميت في دفنه..

صاحت رزان مستنكرة: والدمية من سيصلحها؟

راحت هند تغلق الكيس دون أن تبالي بصيحات أختها، فوقعت ساق الدمية في قعره، سارعت رزان وانكبت فوق الكيس تبحث عن ساق دميتها، لفت نظرها ظرف مغلق، أخرجته وعادت للبحث عن الساق المبتورة وعندما وجدتها أعطتها لأختها كي ترممها...

جلست الأختان في مواجهة بعضهما يفصل ما بينهما زجاجة عرق وكيس أسود يفتح فرجة وحيدة للحكايا.. انحنت هند فوق الدمية ذات العينين البنيتين والشعر الكستنائي.. هذه أول مرة تلاحظ الشبه بين رزان ودميتها بل تكاد أن الواحدة تكون نسخة عن الأخرى.. خلصتها من ثوبها الممزق وبدأت بإدخال الساق إلى مكانها... تذكرت رزان الظرف.. قلبته على وجهيه فظهر خط هند دقيقاً كتعويذة "تصل إلى الأستاذ سعيد.." خفق قلبها بشدة، أدارت ظهرها على أختها، فضت الرسالة بحذر شديد.. ركضت عيناها فوق السطور كغزالتين تهربان من افتراس محقق.. ثم انهارت منخرطة في بكاء حاد.. ألقت هند الدمية العارية ذات الساق

المحطمة وصرخت بهلع: "رزان ما الأمر ما بك؟..". رمت رزان يدها فالتقطت هند الرسالة وراحت عيناها تطوفان فوق السطور بحيادية.. ساد صمت حذر بين ثور يكظم غيظه ومصارع يلوح له برسالة تزيد في هيجانه..

صاحت رزان بعد أن فشلت في ضبط أعصابها: "أريد التفسير حالاً.. هيا تكلمي أيتها الحقيرة" قفزت هند وبانفعال صفعت وجه رزان فساد بعدها الهرج والمرج وسقطت الشتائم فوق الرؤوس كالقذائف.. وقفت الأم في وسط المطبخ مذعورة نظرها للأعلى وصراخها يتبدد مما جعلها تحبو على درجات السلم بخوف وحذر شديدين..

انتصبت هند وقالت بتشف: نعم كتبت الرسالة لكني لم أرسلها.. كتبتها في لحظة ضعف، وفي لحظة قوة تراجعت عن إرسالها.

انتصبت رزان بدورها وصاحت: بأي حق تكتبين إلى خطيبي بأنني ارتبطت بشخص آخر ولا أريد رؤيته.. هل جرى ذلك بنفس الأسلوب الذي جعلك تتلفين دميتي ثم تندبين حظنا العاثر وأحلامنا المجهضة؟.. هل كان عليّ أن أتحمل جريرة عثراتك، وأدفع فاتورة فشلك كي أغدو الأخت الصغرى، المهذبة، المطيعة، البريئة؟.. أجيبي وإلا مزقت وجهك بأظافري..

مجَّت هند نفساً طويلاً من لفافتها فتطاير الدخان متبعثراً كأنه يبحث عن ثقب إبرة ليخرج منه.. لاحقته رزان وتمنت مساعدته للخروج من هذا المضيق..

اقتربت هند من أختها وبدأت بالكلام فخرج صوتها مرتجفاً، متبعثراً كذاك الدخان: سأبدأ من حيث أنت انتهيت.. أنا لم أفشل يا أختي إذا كنت تقصدين أيهم فما زالت قصائده تصلني من وراء البحار.. هل تريدين الحقيقة أنا أتمتع بهذه الكذبة التي أدفن أحلامي في قبرها إذا شئت أقول لك بأنه سيعاود مراسلتي عندما يعثر على عنواني فهو لابد أضاعه بسبب مشاغله وضغط العمل وإذا شئت قلت لك إنه يرسل لي كل يوم قصيدة تمجد جمالي وأنوثتي.. ولكن لن أسألك أين تختفي قصائد أيهم؟.. وماذا تفعل جريدتي هنا؟. وأشارت بسبابتها إلى الكيس الأسود.

قالت رزان وهي تقضم أظافرها ثم تبصقها: أخبريني بما عندك.. أخبرك بما عندي.

تنهدت هند وأمسكت بكف رزان فتسرب صوتها صافياً كالأحزان: صدقيني يا أختي.. كانت لحظة ضعف لعينة وتجاوزتها بفضل حبي لك، ألست أختي الوحيدة؟ أما سعيد فإنه لا يستحق منا هذا الاهتمام.. حسناً حسناً لا تغضبي.. ولا تسحبي كفك.. الحق معك فهذا ليس

موضوعنا.

أمسكت هند كف رزان بقوة ومسَّدت عليه بحنان أُم تسلي صغيرها بالحكايا فخرج صوتها دافئاً كالحليب:

. عندما خطبك سعيد كرهته دون أن أجد تفسيراً لذلك.. كم أخجلني هذا الشعور، كم قاومته.. لكنني عندما فكرت كيف سأكمل حياتي بدونك، بدون انتظارك الطويل، بدون حكاياتك المرهقة التي تحملينها كل يوم من مشغلك أدركت عندها سبب كرهي ونفوري من سعيد فهرمت روحي وشاخ قلبي وبلحظة مجنونة كتبت ما كتبت.. لاحظي الرسالة بلا عنوان فقد تراجعت عن إرسالها ورميتها في هذا الكيس.. صدقيني أنا لم أتسبب في هروبه ليلة العرس هو الذي فرّ كجبان.. أرجوك يا رزان.. صدقيني.

شعرت رزان بالدهشة فقد ذاب حقدها على أختها كما يذوب عمود سميك من الثلج.. أمسكت زجاجة العرق قائلة: لم يبقَ سوى رشفة واحدة تعالي نتقاسمها سوية.

أبعدت هند زجاجة العرق بنزق وقالت: جاء دورك كي تخبريني من أوصل جريدتي إلى هنا؟

أجابت رزان بارتباك: أنا. وأكملت: وأنت أخبريني من وضع دميتي هنا؟.

أجابت هند بخجل: أنا. ثم نظرت في وجه رزان المخملي وغرزت آخر دبابيسها: بقي سؤال واحد أين قصيدة أيهم اليتيمة؟

غاصت رقبة رزان بين كتفيها فخرجت حروفها متقطعة: أ.. حر.. قتها..

صاحت هند باستنكار: أحرقتها؟!.. لماذا؟!

قالت رزان وقد غاصت رقبتها أكثر: هو السبب ذاته الذي جعلك تكتبين رسالتك اللعينة إلى سعيد.

ضحكت هند ضحكة من أنفها.. كبرت ضحكتها.. تحولت إلى قهقهة.. قلدتها رزان وضمتها إلى صدرها.. قالت هند بصوت ثمل: "اليوم خمر وغداً أمر إليَّ بالدنِّ يا عنيزة".

تعالت الضحكات المرصعة بالدموع، عند ذلك أطل رأس الأم من باب السقيفة، صاحت بذعر. ماذا يجري في السقيفة يا بنات؟ هل أنتم بخير؟

انفصلت الأختان وهتفتا بصوت واحد: أمي!!

قالت هند بارتباك شديد: إننا.. إنني.. أقصد إنني اصلح دمية رزان فقد تحطمت ساقها.

عقدت الأم حاجبيها بغضب شديد وعدم تصديق، دعتهم للنزول عن السقيفة فلديها أسئلة كثيرة بحاجة للإجابة.. وضعت رزان الدمية العارية، والساق المحطمة، ورسالة سعيد، والجريدة المتهتكة داخل الكيس الأسود ثم ربطته بإحكام وألقت به داخل الحاوية..

أخرجت هند فحمة النرجيلة من مكان لا يعرفه سواها وخطت على حائط السقيفة الغربي "ماذا يجري في السقيفة يا بنات؟".

قفزت هند ورزان على درجات السلم الخشبي كفراشتين تخلصتا للتو من خيوط شرنقتهما وبدأت بالتدرب على الطيران.

❑❑

حوارية غريبين

عوض سعود عوض

لن تستمر الحياة كما كانت، نحن نخلقها ونبدعها كما نريد.

- 1 -

الدروب تحلم برحيل الغبار، بمن ينظف ما علق من بقايا زوابع العاصفة، من بقايا حكايات ترويها الجدات وراء الأبواب المواربة، بقايا أنفاس تحمحم خلف النوافذ.

الشمس تودع آخر شعاع لحظة هجم المغيب، الذي حوّل ظلاله السمر النهار إلى عتمة. أظلمت أفكارها مثل سماء بددت أنوارها، فغدت كجسد أثخنته الجراح، حتى نايها الذي لحن أنغامها الحزينة، لم يعد يقوى على التلحين، كسرته وهي تبحث عن ناي بمواصفات جديدة.

تحتضن عيناها الجبال، تهفو إلى قممها وهي لم تصل السفح بعد. السحب أبطأت سيرها، تسللت إلى رئتيها، ومع الدورة الدموية صارت في كلِّ خلية من جسدها. الفراغ الكوني استوعبه جوفها. الريح تصفر في دمها، صفيراً قادماً من زمن الحلوى وقراءة الفاتحة. ذرفت نهارها مع فيضان دموعها. ظلال الليل في عينيها، النافذة تمنحها المنظر ذاته. قالوا لها: ما رأيك؟

لم يحسبوا حساب يوم يقرع فؤادها طبوله، ويوم تقول فيه: الورقة التي جمعت هي ذاتها

تفرق.

- 2 -

خطفني لحن مفرح في وقت كنت فيه مستودعاً للأحزان. تتفتح شراييني على دندنات روحي. مساحات الشجن تتقلص، وكما في أوتار العازفين ألحان مخبأة، فإن لحني المخبأ تسلل إليّ.

كلماته حركت النوارس الخفية، بينما حركت كلماتي المنداة دورته الدموية. دخلت مع الشهيق وسافرت عبر أوردته، صار يستنشق عطري ويخبئه جواه.

- 3 -

خطواتي محسوبة، ثمة من يتتبعني، أبناء أختي وأبناء أخي، وعندما أبقى في البيت يرسلون من يظل جانبي. إن شئت الذهاب إلى المدينة يتطوع أحدهم ويرافقني. ماذا أقول لأمي التي كانت تناديني بأميرة الأميرات، وبألقاب أخرى أعتز بها.

دهمني قمر بدّد غيومي، حاورني بنظراته، بكلماته الراقصة. السحب انتحرت، أزالت الضباب عن محياي، فاضت روحي بنسمات رخوة. أشرقت شمسي وزغردت كلماتي في حضوره. سرجت تداعياتي. لا شيء يُنسى من تاريخنا، من كلماته التي حفرت عميقاً في وجداني. قلبي مستودعها، وهو في الوقت ذاته مخزن سري لرسائله.

- 4 -

كلماتكِ تتسرب إلى روحي، فتصير شفيفة شفافية كلماتك، التي احتفظ الزمن بها ومنحها الألق، فصار فؤادي زمانها ومكانها، ودمي حروفها. مع كلِّ نبضة يلحن جمالك لحناً خالداً، لم تغنه أي مطربة. تتدللين وتعاندين، أحارب عنادك بابتسامة، وقوتك بضعفي، الفرح يملأ المكان، الذي يتعرف على تاريخه لحظة قدومك.

ما بين قلبينا حياة تتسع لكلِّ المروج والأزهار والبساتين. البرعم في خدك الأيمن تعويذة. عدت طفلة تفرحين بالعيد. عيناك تتحدثان عن يدين رسمتا صورتي على الشعاع والهواء

والماء. تتذكرين واقعك فتفيض الساقية، يبكي الورد وتبكي الدنيا. تاريخنا في الأماكن التي زغردت لنداوة ابتسامتك.

- 5 -

ماذا تسمون ما تفعلون؟ أنتم قادرون أن تصادروا كلَّ شيء. أما ما في القلب فإنه مملكتي التي أتفيأ بنخيلها. لو علمتم ما بيننا ربما حنَّ قلبكم، أو ربما هدرتم دمي. أنتم فعلتم ذلك دون سيوف أو خناجر. تعاملونني كنقود موضوعة في المصرف، أو كذهب وألماس في صندوق مصدف، وأنتم تعلمون أن النقود لا تسحب ذاتها، وأن الذهب والألماس لا يزين ذاته. افعلوا ما شئتم، فقط اتركوا لي الهاتف. إنه نبضات دمي، احتواني، كلانا شكلنا الحبَّ، فما أروعه من تشكيل! فأنا ما زلت أميرته، أحفظ ما يقول من أوصاف. أحفظ ملامح رضاه وعصبيته. يصفني بألقاب لم أتوقع أنني سأسمعها، لم أتوقع أن يحبني رجل كما أحبني. صراحتنا شارع مزروع بالورد. زالت الغربة حتى كأنني أعرفه منذ عشرين سنة. بل كأنه عاش معي طوال حياتي. ما يعزيني أنه يفكر فيّ طوال يومه. أول صورة تتلقاها مخيلته صورتي، وقبيل النوم يعشش في خيالي.

- 6 -

أخط بدموعكِ كلماتي. أرسمك على جدران غرفة نومي. أحدق في نقطة من الجدار مقابل وسادتي، أظل محدقاً حتى تكتمل الصورة، أغرد، أتغزل بعينيك اللتين تمنحاني الدفء، بعطرك الذي اتحد بكفي، بعبق الغمام المهاجر على كتفيك. أحسُّ بالمرح الذي يعلو محياك، ببرقك الذي ينير أيامي. ما أعذب لفظ اسمي عندما تمدينه بين شفتيك! تحتضن حنجرتك موسيقاه، ويردد فؤادك الألحان. تؤمنين بالقدر، وبأنك الأنثى التي وضعتها المصادفة في كفي.

أنزف ولا أحد يشفي الجراح سواك. أنت البعيدة القريبة، أنسى جنونك، أتذكر اللحظات التي تمطرني بفوحك. وضعتك في البؤبؤ، أحدق في المرآة. أتفحص دقائق حسنك، وأتذكر تحديقك، وكيف زرع كلٌّ منا الآخر في عينيه.

كان حضورك رائعاً، الفرح عمّ الكون، العصفور في عشه، الورد بأكمامه، الزنبق بشموخه، الياسمين ببياضه، حتى الدروب استعدت لتقبل نعليك. خلعت رداء الخوف، وقررت أن تكوني أميرتي، صرت من مكونات الروح، في الشهيق. آخر مشوار كانت عيناك حزينتين. أحسست بوجعهما، بنقرهما على قلبي، يزداد نبضي. أخبرتك أن تعالي، كأنك لم تسمعي شيئاً. تمنيت أن تسألي ماذا فعل نقرك، وماذا فعلت السحب؟!

استدعيت الغمام وسكبت العسل في جرار أفراحك. حاولت أن أطرد العتمة عن جسدك البارد. نظراتك الحائرة تثرثر داخلي، بينما الصمت سيد الموقف. كحلت عينيّ بشمس ذاك النهار، فإذا بيدي شمسان. تحول كلَّ ما حولي إلى ربيع.

الانتظار يحسسني بالوحدة والفقد. إذا فقدتك لا شيء يستحق الحياة. ألا تعرفين ما أنتِ؟ أنتِ القلب وأنا نصفه.

-7-

تصالحتُ مع الآلام التي سكنتني خاصة عندما لا أسمع صوتكَ، وعندما لا أعرف عنك شيئاً، يمضي الوقت بطيئاً، يقتات روحي، عصبية، عصية، الدمع يتسلل إلى داخلي يستنزفني، يبقي الجمرة في القلب وفي الفكر. آمنت أن الحبَّ أوجاع وحسرات وعواصف. طلقت الفرح، الماضي السرطاني. النوم يعاندني. لستُ الوحيدة التي تعاني الأرق. أظل ساهرة لأنني أعرف أنك ساهر. أفكر بك لأنك أنت الآن تفكر بي. حرمت عليك النوم كما أنا الآن.

- 8 -

قرر أشياء كثيرة، أن يتوجها ملكة، نسيانها لم يعد وارداً، ونسيانه مستحيل. في حياته امرأة هي لا غيرها، وفي حياتها رجل واحد هو لا غيره. كلاهما يدعو للوفاء. لأجله حاربت الأهل والقبيلة ورضيت بالسجن. ينظر إلى المرآة، تنظر في المرآة. قررا أن يعيشا معاً، كلّ منهم بمدينة. يتفحص خلجات وجهها، تتفحص ملامح وجهه، وعندما تتأكد من صفاء صورته تحاول أن تغفو.

2007/6/18

❑❑

الــمــراجــعات

كل الطرق تؤدّي إلى الشعر .... جمانه طه
الحياة عندما تصبح وهماً ....رشاد أبو شاور
يصحو الحرير ....د. مخلوف عامر
المدخل الصحفي في الممارسة النقدية ....د. وفيق سليطين
الذكرى الأولى لوفاة محمد عزام.......................................زياد محمد مغامس
الموسوعة العربية ....محمود الأرناؤوط
الأنا والآخر في عقارب الوحل ....مانيا بيطاري
قراءة في العدد 443..محمد قرانيا

كل الطرق تؤدي إلى الشعر
رؤية نقدية فكرية نفسية

جمانة طه

عز الدين إسماعيل، أديب مصري عربي اللسان والجنان. استطاع بقدرة فذة أن يتفاعل مع المحيط العربي، من شرقه إلى غربه مروراً بشماله وجنوبه. وحرصاً منه على استمرار القيم العصرية العقلانية في الأدب التي أرسى قواعدها الدكتور طه حسين، عمل على ترسيخ مفاهيمها وتطويرها من خلال رؤية فكرية وبصيرة مستقبلية. فتبنى الدفاع عن القضايا الإنسانية في الأدب، وأعاد اكتشاف الأسس الجمالية في النقد العربي. كان الدكتور عز الدين إسماعيل في كتاباته ناقداً خلاقاً عميق الإدراك، حمل على كتفيه حركة النقد العربية ودفعها إلى الأمام على مدار سنوات طويلة. فكتب في هذا المجال مئات الأبحاث، وأصدر مجموعة مهمة من الكتب، أضاف إليها قبيل وفاته كتاباً لافتاً، هو(كل الطرق تؤدي إلى الشعر).

في هذا الكتاب، يؤكد الناقد أنه ليس في وسع أحد مهما أوتي من القدرة على التحليق، أن يبصر بعالم الشعر دفعة واحدة. لأنه عالم بالغ التعقيد، ولا سيما أن لكل شاعر عالمه الخاص الذي لا يتطابق مع شاعر آخر. وإذا كانت كل الطرق تؤدي إليه، فالسبيل الوحيد للدخول إلى عالمه هو ((أن يسلم الكاتب نفسه لأحد الشعراء، أو لمنجز شعري لواحد منهم))(1).

حيث تتاح له الفرصة للتجول في بستان الشاعر الذي اختاره، والتعرف إلى ردهاته ردهة ردهة. وبهذا تتسنى له العودة بمعرفة جديدة أو خبرة جديدة أو رؤية مغايرة لما كان يظنه أو يتوقعه. وقد استجاب الدكتور عز الدين إسماعيل لهذه الفكرة، فأسلم نفسه لأشعار أربعة عشر شاعراً وشاعرة واحدة.

فبدأ بالمتنبي، وانتهى بليلى الشايب. وما بينهما كان عبد الرحمن شكري، أبو القاسم الشابي، عبد الرحمن الخميسي، إدريس محمد جماع، عبد الله الفيصل، محمد زكي العشماوي، صلاح عبد الصبور، سيد أحمد الحَرْدلّو، ميشال سليمان، البردوني، عبد الوهاب البياتي، عبد العزيز المقالح، ومحمد سليمان.

***

في بحثه عن (حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب)، يشير الكاتب إلى أن التفرد في شعر المتنبي، هو ما يدعو المهتمين إلى معاودة قراءته.

فمعاصرو المتنبي ومن جاؤوا من بعده الذين أحبوه أو أبغضوه، أدركوا تفرد شعره في المعاني وتميزه في الخصائص الأسلوبية. فأشاروا إلى ذلك في كتاباتهم النقدية أو في أشعارهم. فها هو المظفر الطبسي يرثيه، قائلاً:

ما أرى الناس ثاني المتنبي
أي ثان يرى لبكر الزمان(16)
كان من نفسه الكبيرة في جيش
وفي كبرياء ذي سلطان
هو في شعره نبي ولكن
ظهرت معجزاته في المعاني

وفي هذا المجال، يخطر للناقد أن يتساءل تساؤل العارف:

((هل كان المتنبي يعرف موطن تفرده، في هذا الضرب من النشاط الإنساني؟.))(15)

الإجابة على هذا التساؤل سهلة، فالذين قرؤوا شعر المتنبي يعرفون أنه كان يعي جيداً تفرده في المعاني وقدرته على الغوص إليها واستخراجها، واعتزازه بنفسه وبشعرية غير متوافرة عند غيره من الشعراء. أليس هو القائل:

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم

والقائل أيضاً:

أراقص معوصات الشعر قسراً
فأقتلها، وغيري في الطراد

إن العنصر المشترك بين هذين الشاهدين وسواهما، هو أن المتنبي ((لا ينظر إلى نفسه وقدراته بمعزل عن الآخرين، بل هم دائماً حاضرون في إطار الصورة، يكونون شطراً كاملاً منها. وهو لا يصنع هذا دائماً، إلا لكي يبرز تميزه وتفرده بالقياس إلى الآخرين))(2)

ويعتقد الناقد أن بعض الدارسين من القدماء، حاولوا بطرقهم الخاصة أن يرصدوا

مظاهر هذا التفرد في نوادر معاني شعر المتنبي وفي خصائصه الأسلوبية، إلا أن منهجهم في الدراسة كان قاصراً، لأنه لم يتجاوز ملاحظة الظواهر الشكلية التي لا تمثل بحال من الأحوال الهدف النهائي لشعر الشاعر.

في حين أن ما يجذب القراء في شعر المتنبي ويأسرهم إليه ((هو عالم المعنى عنده أولا وقبل كل شيء، وهذا بسبب الترابط الوثيق بين شعره وشخصه ومأساة حياته))(3).

فتلازم هذه العناصر الثلاثة وترابطها في نظام أو بنية موحدة، ((تؤكد أن عالم المعنى الذي دلتنا الشواهد على أنه موطن التميز والتفرد في شعر المتنبي لا ينفصل بحال عن طريقة أداء هذا الشعر، وعن الوسائل المختلفة التي استخدمت في هذا الأداء. فعالم المعنى وطريقة الأداء ووسائل هذا الأداء، تترابط كذلك ترابطاً وثيقاً في نظام أو بنية موحدة هي الشعر))(4).

ولا شك في أن التعامل مع المعاني أمر ليس سهلاً، بل هو في الحقيقة صعب وشاق. لأن وظائف الحواس في هذه الحال، تتراجع وتصبح مجرد وسائل تقريبية. وما ييسر هذه المشقة، أن يفهم الباحث في شعر المتنبي، المنطق الذي يتحرك به عقل المتنبي في عالم المعنى، والقوانين الأساسية التي رآها تحكم تركيب الحياة والوجود الإنساني على السواء.

وإذا كانت المغايرة بين وضعية المعاني لدى المتنبي ووضعيتها لدى غيره من الشعراء قد أصبحت أمراً أكيداً، فإن هذا يدعو الباحثين إلى تمثل السمات المميزة لعقليته ولمنهجه في التفكير، قبل أن يروا الأشكال المختلفة التي يتحرك بها المعنى في رأسه أو في شعره. وقد تحقق لدى عز الدين إسماعيل، بعد كثير من التأمل والمراجعة ((أن عقلية المتنبي عقلية جدلية بأدق المعنى فضلاً عن كونها قلقة إلى حد التمزق متوترة على الدوام))(5).

لقد أوجز الناقد المظاهر السلوكية للسمات العقلية عند المتنبي، بما يلي:

1- المتنبي لا يفكر، عموماً، في معزل عن الأشياء. ومن ثم فإن المعاني التي ينتهي إليها هي وليدة جدل مباشر بينه وبين هذه الأشياء، أو نتيجة إدراك منه لهذا الجدل بين بعضها البعض. وحرصه الشديد على حضوره الشخصي في قلب المعنى يؤكد هذه الحقيقة بقدر ما يفسرها، ولذلك يندر لديه الفكر التجريدي الصرف.

2- لا يفكر المتنبي بالأشياء في اتجاه واحد، لأنه لا يعترف بأن للشيء وجهاً واحداً. وأيضاً فإن قابلية الأشياء في منظوره للتغير المستمر وإدراكه الواعي لما يكون

هناك من جدل حاد بين ظاهرها وباطنها، يجعله حريصاً على تقليب النظر ومراجعة النفس بين آونة وأخرى.

3ـ البنية الجدلية للحياة وللوجود، انعكست على عقليته. فمنهجه في التعامل مع الأشياء لم يتبلور إلا من خلال اصطدامه العنيف بالحياة، وكما كشفته له التجربة العريضة الدائبة. وإذا كانت الأشياء كما دلته التجربة قد اختلت وفقدت توازنها، فلا أقل من أن يحاول إعادة التوازن إليها في عقله))(6)

إن ارتباط المتنبي بالشعر كان أمراً طبيعياً، بل كان ضرورياً له. لأنه استطاع عن طريقه أن يعيد تركيب الأشياء في بنية متوازنة. ((فالشعر يتمتع أكثر من أي نوع آخر من أنواع الأدب بالحرية الكاملة في التعامل مع الأشياء، وفي تفتيت علاقاتها الشكلية المرصودة وسلكها في علاقات جديدة))(7)

إن ارتباط المتنبي بالشعر كان أمراً طبيعياً، بل كان ضرورياً له. لأنه استطاع عن طريقه أن يعيد تركيب الأشياء في بنية متوازنة. ((فالشعر يتمتع أكثر من أي نوع آخر من أنواع الأدب بالحرية الكاملة في التعامل مع الأشياء، وفي تفتيت علاقاتها الشكلية المرصودة وسلكها في علاقات جديدة))(7)

فإذا كان أي إنسان ينظر إلى شيء ما مستقلاً عن غيره من الأشياء لإعطائه قيمة إيجابية، فإن المتنبي مختلف، فهو لا يقنع حتى يدخل الشيء في علاقة مع غيره، ويتمثله في ظرف غير الظرف الذي كان فيه. ((وعند ذلك يتراءى له أن تلك القيمة الإيجابية فيه، لم تكن إلا شيئاً نسبياً. حتى يمكن أن تعد عند مرحلة من مراحل التدرج النسبي لسلم القيم، قيمة سلبية. وهذا منطق خاص بالمتنبي، إذ يرى دائماً أن أي قيمة (موجبة) تتراجع أمام قيمة أخرى، فإنها تدخل في منطقة (السلبي)))(8)

ومن خلال شعره نرى، أن استوعب جميع الأشكال الممكنة للعلاقة بين السلب والإيجاب. فالأشياء تتحرك دائماً أمام عينيه بين السلب والإيجاب، وقيمتها تتحدد من خلال هذه الحركة.

((وهذه الحركة التي تتم في الواقع المعاين تنعكس على عقله، فتصبح أساس منهجه في التفكير وفي بناء المعنى على السواء. وإذا كانت الأشياء لا تكف عن الحركة بين السلب والإيجاب فإن عقل المتنبي يبدو لنا دائم الحركة بينهما، ومن ثم معانيه))(9).

في الشكل الأول، ينقلب السالب إلى موجب في عقل المتنبي أو في رؤيته:

بذا قضت الأيام ما بين

مصائب قوم عند قوم فوائد

فالمصائب وهي تمثل السالب في هذا السياق، تنقلب إلى فوائد. أي إلى عنصر موجب، وهذا شكل من أشكال تطاحن السالب والموجب في عقل المتنبي وفي رؤيته.

في حين يتمثل الشكل الثاني، في حركة الموجب نحو السالب، حتى لينقلب الإيجاب سلباً. ومن هذا قوله في رثاء أخت سيف الدولة:

وإن سررن بمحبوب فجعن به

وقد أتينك في الحالين بالعجب/ 10

((فعملية انقلاب الإيجاب إلى السلب في منظور المتنبي لا تتم نتيجة عملية تجريد، ولا تتحقق بصورة آلية. لأنه كان على وعي كامل بالعمليات الدينامية، التي تصحب هذا الانقلاب))(11)

وعبر الباحث عن هذه الظاهرة في منطق تفكير المتنبي، بكلمة (التحول). إذ إن ((الأشياء تتحول نتيجة للفعاليات أو المؤثرات الحيوية المختلفة، فيتحول المعنى))(12).

في الشكل الثالث، يجمع المتنبي بين السلب والإيجاب. أي أنه يستخرج الإيجاب من السلب، والسلب من الإيجاب معاً. ((وليس غريباً وقد تمرس المتنبي بكل من هذين الشكلين على حدة، أن يجمع بينهما في مركب واحد. فقد صار هذا الضرب من التفكير في الأشياء عادة لديه، حتى بات لا يجد في استنباطه أدنى صعوبة، في حين يتعب الآخرون في فهمه))(13).

حسن الحضارة مجلوب بتطرية

وفي البداوة حسن غير مجلوب

((أما الشكل الرابع، فهو الشكل الذي أسرف المتنبي في استخدامه، وأتقنه على نحو يجعله متفرداً فيه. ويتمثل في أن المتنبي يستخرج القيمة الموجبة، عن طريق ضرب السلب))(14)

ومثال ذلك:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص

فهي الشهادة لي بأني كامل

وأيضاً:

قد كان يمنعني الحياء من البكا

فاليوم يمنعه البكا أن يمنعا

ولابد من الإشارة إلى خاصية أخرى في شعر المتنبي، تتمثل في إخفاء الهجاء في باطن المدح. وقد ظهرت هذه الخاصية في شعره في كافور:

فما كان ذلك مدحاً له

ولكنه كان هجو الورى

((فمن كان يعتقد أن ما قلته في كافور كان مدحاً فهو مخطئ، لأن هذا المدح في حقيقته كان هجاء لكل الناس الذين سمحوا لإنسان في حقارة كافور، أن يكون سلطاناً عليهم))(15).

وقبل أن ينهي الناقد عز الدين إسماعيل دراسته القيمة عن حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب، يطرح سؤالاً ثم يجيب عليه:

((ترى هل تنفصل هذه الظاهرة المميزة لعقلية المتنبي، عن منهج سلوكه العملي؟))(16)

((في الواقع لا يمكن لها أن تنفصل. فهذه القيم التي تتراءى للشاعر غير مستقرة، هي التي تشكل سلوك المرء وتؤثر في موقفه من الناس والأشياء والحياة بعامة. وفي ضوء هذه الظاهرة، نزعم أنه يمكن تفسير سلوك المتنبي في حياته ومع الناس))(17).

***

((إن إنساناً هذا منطق تفكيره، وهذه نظرته إلى القيم الموزعة بين السلب والإيجاب والمتحولة دائماً من النقيض إلى النقيض، ما كان له أن يقر له قرار، أو أن يذوق طعم الراحة في حياته))(18).

بل كان من الطبيعي أن يعيش قلقاً معذباً بنفسه وبالآخرين، وأن يلاحقه الإحباط حتى آخر لحظة من حياته. لكنه وعلى الرغم من كل ذلك، استطاع هذا المعذب الذي هو المتنبي، أن يترك شعراً يحمل إلى قرائه متعة لا تنتهي.

***

في الفصل الأخير الذي يحمل عنوان (أكاليل الحزن والكبرياء) ويحتل ثلاثين صفحة من الكتاب، يمهد الدكتور عز الدين لدراسته عن شعر الشاعرة السورية ليلى الشايب، بكلام يضمنه رأيه في الأوزان والقصيدة وشعرية القول. فالأوزان العروضية وعلى الرغم من أنها هيأت للإنسان تطوراً روحياً وفكرياً، مكنه من إدراك قدرته على إنتاج مستوى معيناً من الكلام، فإن الشعرية في القول هي أسبق لدى المبدع من الدخول في إحدى طرائق القول الموزون.

فالناقد لا ينفي أهمية الأوزان ولا يرفض وجودها في القصيدة، لكنه يرى أنها ليست الدليل اليقيني على شعرية الكلام.

فالشعرية ((هي أكبر من كل الأوزان العروضية، لأنها قادرة على التحقق بها أو بغيرها من وسائل الأداء القولي الممكنة والمحتملة))(19)

كما أنها أكبر من الشعر، لأنها الأصل في الإبداع والغاية في التلقي. ((فحين

تضاف إلى الشعر، تمنحه كماله اللائق به))(20).

ومع كل هذا، فالشعرية ليست هي الشعر، وإن كانت تشير إلى جنس ليس الشعر إلا أحد أنواعه.

أشعار ليلى الشايب، فتحت أفق الجدل وحرضت ذائقة الناقد إلى ولوجه. فالجدل حول الشعر/ القصيدة وشعرية القول، بدأ منذ القديم ولم يتوقف حتى يومنا هذا. فقد تباينت الآراء والمواقف بين مؤيد بشدة للأوزان العروضية التي يرى أنها تحقق الشعرية في القصيدة، وبين قائل بأن هذه الأوزان ليست هي ما يحقق بالضرورة شعرية الكلام.

فهناك أقاويل وكتابات نثرية تنضح بالشعرية، ومن الظلم لها أن نعدها نثراً. إلا أن فئة من الناس تأبى إدراجها في عالم الشعر، لافتقارها إلى الأوزان العروضية. ومع أن مفهوم القصيدة مفهوم تاريخي، محمل بميراث من الشروط التي يأتي في مقدمتها الوزن العروضي وما يلحق به من نظم القافية، إلا أن معظم الأطراف ((تلتقي عند حقيقة أن هذه الأقاويل وتلك الكتابات لها خصوصية تفردها عن صورة الشعر/ القصيدة التقليدية من جهة، وتميزها عن كل الاستخدامات النثرية من جهة أخرى))(21).

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المجال: هل يمكن أن تتحقق الشعرية في شعر ليلى الشايب، بمعزل عن تلك الأشكال؟.

***

أشعار ليلى تفاجئنا بالعتبات الأولى المفضية إليها، كما يقول الدكتور عز الدين. هذه العتبات المتمثلة في عناوينها بما تنطوي عليه من زخم دلالي وإيحاءات متجاوبة ومتصادمة وقلقة هامسة وضاجة مطمئنة ومتسائلة. فعند العتبات الأولى لهذه الأشعار يواجهنا زبد النيران وضجيج الهمس وجمر الكلام وهجير الصمت ودم العين وضفاف الروح وقمم الذهول وحزن الرماح وعصف الغياب.

وإذا كان باستطاعة كل عنوان من هذه العناوين، أن يستثير مشاعرنا وينقلنا من حالة الاسترخاء العقلي والوجداني إلى حالة من الحركة والنشاط، ((فإن دفقات القول الأولى في هذه الأشعار، من شأنها أن تصنع أفقاً عاماً لحركة المتلقي يحمل قدراً من الانبهام، مثلما يحمل الكثير من الإغراء..)(22).

وفي حال تجاوزت بعض العناوين، ((فإنه يظل لكل عتبة أو لكل عنوان أفقه المعنوي الخاص الذي يمهد لنا الطريق إلى الحالة الشعرية، الحالة التي تفقد فيها الأشياء المعهودة والمرصودة تماسكها التقليدي،

وتشرع في التشظي لتعود فتلتئم في تكوينات جديدة مدهشة ومحيرة))(23).

فما إن يعبر المتلقي عتبة العنوان، حتى يجد نفسه مع دفقة للكلام تتميز بالكثافة والتركيز والتجريد. كثافة الصور، وكثافة الرؤية، وكثافة المتخيل. ((أما التركيز فيتحقق على مستوى العبارة، وأما التجريد فيتمثل في المطلقات وإنشاء علاقات جديدة بين المحسوسات))(24).

فهذه الدفقة نراها على سبيل المثال في (حزن الرماح)، التي كتبت فيها:

ذات أن..

ارتدت الرماح أحداق المغيب

تكومت على صمت مريب

ناثرة في باحة القلب

أمساً يأبى أن يفيق

ناسجة من مواجد القول

حرفاً أضناه لسع السنين

فهل بعد هذا من طريق؟.

في دفقة القول هذه وفي دفقات غيرها أيضاً، لا تظهر أنا الشاعرة صريحة، وذلك حين قالت: الرماح تكومت ناثرة في باحة القلب أمساً.. ولم تقل في باحة قلبي. في حين مقطوعة (زبد النيران)، يتجلى حضور الأنا في مواضع عديدة:

حزني في ارتشاف البعاد

مكتحل نزف غدر الزمان

وكانخطاف الرؤى تأتيني

كومض السماء

تثير فضاء من وَلَهٍ

وتحصد وجداً بفيء انتشاء.

وتجدر الإشارة إلى ((إن المرتكزات الأساسية في هذه المقولة يتمثل في الحزن (في السطر الثاني) وغدر الزمان (في السطر الثالث) والرؤى (في السطر الرابع) والوله (في السطر السادس). وهذه المرتكزات مجتمعة تصنع إطاراً مفهومياً متجانساً، يتولد منه حالة شعرية ما تلبث أن تهيمن على المتلقي))(25).

تجنح الشاعرة في عديد من مقطوعاتها الشعرية، إلى تكرار العنصر اللغوي الواحد في الجملة الواحدة وفي مستهل الوحدات التالية.

((فبنية العمل الشعري لدى ليلى الشايب تمثل بنية لولبية، أي لا تنتهي دورة وحدة بنائية من وحداتها إلا لكي تبدأ وحدة جديدة من البداية نفسها، لتدور دورتها الخاصة وهكذا حتى النهاية))(26).

تجنح الشاعرة في عديد من مقطوعاتها الشعرية، إلى تكرار العنصر اللغوي الواحد في الجملة الواحدة وفي مستهل الوحدات

التالية.

((فبنية العمل الشعري لدى ليلى الشايب تمثل بنية لولبية، أي لا تنتهي دورة وحدة بنائية من وحداتها إلا لكي تبدأ وحدة جديدة من البداية نفسها، لتدور دورتها الخاصة وهكذا حتى النهاية))(26).

ويشير تكرار العنصر اللغوي في شعر ليلى إلى نوع من القصدية، بينما يشير تكراره في مستهل الجملة، إلى لحظة التأهب الخطابية للقول. ((وعلى هذا الأساس يتضح أن الحالة الأولى من التكرار لدى الشاعرة، تتعلق بتقنية بناء العمل الشعري على النحو الذي سبق بيانه. في حين أن الحالة الثانية منه، تتعلق بكيفية الأداء اللغوي الذي يمكن أن نطلق عليه صفة خاصية الطلاقة))(27).

هذه الخاصية التي تتجلى في مسلك الشاعرة اللغوي، وتصنع إطاراً لنشاطها الإبداعي إجمالاً. وتقف وراء جماليات الأداء الشعري لديها.

((إن أول ما يلزم في الطلاقة، الجرأة والتحرر من العوامل الكابحة، ورؤية الأشياء والتعامل معها وفقاً لإملاءات الروح في جيشانها الطبيعي..))(28).

فمن الصور التي تمثل جرأة الشاعرة وطلاقتها، في استخدام صيغ لغوية مبتكرة، قولها في (عصف غياب):

في الرحيل..
يَهِنُ حرفٌ.. وتثكل كلمات
وفيه تتكوَّخ أحداق أسى.

((فهي تشتق الفعل تتكوخ من مفردة الكوخ، أي إن أحداق الأسى تأخذ شكل الكوخ. وهي بهذا الاشتقاق المبتكر تضع المتلقي أمام صورة مفاجئة ومدهشة))(29).

أما الطلاقة التي تميز لغتها، فتتمثل بالاستعارات والمجازات التي تتفجر عنها طاقتها الإبداعية. وبسبب ممارسة الشاعرة طلاقتها وجرأتها اللغوية، ((اكتظت أشعارها بالأبنية والتراكيب اللغوية القائمة على ذلك الأسلوب من إفراغ الكلمات من معانيها المعهودة عن طريق إدخال بعضها مع بعضها الآخر في علاقات جديدة وغريبة ومدهشة أيضاً))(30).

وهذا ما نلحظه في موضع من قصيدة (ضفاف الروح)، حيث تقول:

بثرثرة صمت، ودفء ثلج
بسواد بياض، ونقص تمام
بنار برد، وحضور غياب
نغادر نبضاً
مكللاً بالحزن، متوجاً بالبهاء.

أما منهج بناء الرؤية لديها، فيقوم على نفي الحدود الصارمة بين الأشياء وأضدادها،

حتى يصبح الضد لا نقيضاً للشيء، بل البداية التي يفضي إليها الشيء حين يبلغ غايته القصوى.

وتحت عنوان (قلب تشريني) نقرأ:

وأنا امرأة تحترق بحبال المطر

فيضيق جسدي عن جسدي

فأرتوي حتى الظمأ.

فالاحتراق يتم عن طريق المطر، والري في أقصى مدى له ينتهي إلى الظمأ.

وهنا يتساءل الباحث: ((ترى هل تعود رؤية الأضداد على هذا النحو، إلى تأثير خفي للمتنبي، وهو الشاعر الأثير لدى الشاعرة، الذي لم يجد في الجمع بين الضدين الماء والنار صعوبة تفوق جمعه بين الحظ والحزم))(31).

وما الجمع بين الماء والنار في

بأصعب من أن أجمع الجد والحزما

فعلى سبيل المثال، عندما يتجاوز النور مداه، يحجب الرؤية. مثلما يفضي الظلام في بعده الأقصى، إلى النور.

تحت عنوان (بلا عنوان) تقول:

سأمطرك انشطاراً

تتوحده..

تتوحدني..

حتى أكتمل

ناراً، أجتلي بها صقيع الخصام

نوراً أعتم به المدى

خوفاً أرشف منه الأمان.

((إن هذه الطريقة في رؤية الأشياء والتفاعل معها، تسقط الحدود الفاصلة بين العناصر المتضادة، لتقيم فيما بينها علاقات طازجة ومثيرة))(32).

***

على ما تقدم، يمكن القول: ((إن الآفاق الأساسية المشكلة لعالم الشاعرة، تتمثل في أربعة: الحزن والخوف والغربة والرفض))(33).

وهذه الآفاق لا تتراءى في الأشعار منفصلة أو مستقلة بعضها عن بعضها الآخر استقلالاً تاماً، وإنما تتواصل وتتجاوب من وقت إلى وقت آخر، بل إن بعضها قد يكون معبراً إلى بعضها الآخر أو مسبباً له))(34).

تحت عنوان (هجير الصمت) تقول الشاعرة:

حزينة قطفت السحاب

لا الغيث زنرني

ولا

ولا لاح لي خاتم سليمان

خائفة

خائفة ثرثرت في صمتي

لبلقيس، لملوك الإنس والجان

لشهرزاد تنسج كذباً

لشهريار يلتحف الأوهام

غريبة

غريبة ناديت الأبواب

لا وجه حمزة رأيت

ولا تناهى إلى صوت بلال

((وهكذا يجتمع مثلث الحزن والخوف والغربة، على نحو يؤكد أن الحزن هو المحور وأن الخوف والغربة رديفان له))(35).

لكن حزن الشاعرة ليس حزناً ذاتياً فحسب، بل هو حزن يتفتح على الآخر. إنه حزن موغل في ارتشاف المحال، حزن غاضب يقتلع الأمان، حزن اجتمعت فيه ثارات الأمة في ماضيها وحاضرها، حزن يدعو إلى مقاومة قوى الشر من أجل خلاص الأمة من نكباتها.

من (زبد النيران)، نقرأ مقطعاً آخر:

موغلٌ

حزني في ارتشاف المحال

مدثرٌ غضباً يقتلع الأمان

مقترفٌ كفراً من بغي العتاة

مزنرٌ بدماء أحد وكربلاء

وجنين.. وقانا.. وكنيسة العذراء

مرتهن لبلال يقيم الجهاد

لعراق، وقدس، ومدائن الأعراب

أعلم ـ سادة الفعل ـ أن لا فعال

وأن هولاكو العولمة معربد الحياة

....

فمتى يَنْهَدُ طارق وخالد للغداء؟

ومتى خير أمة تتوضأ بالحياء؟./36

الرغبة بتجاوز الواقع المر وتغييره، تؤرق الشاعرة ليلى الشايب وتقلقها. فاتجهت إلى طرح الأسئلة لترفو بها ثقوب الدهشة، ولتساعدها في الكشف عن عبثية الحياة. ما جعل أشعارها تحفل بالأسئلة المستنكرة الرافضة، والباحثة عن الخلاص والتغيير. إنها أسئلة امرأة مفعمة بالمحال، مصنوعة من عصف الغواية، وأقحوان القلق. من عشب القداسة والرؤى، من سنابل الشكوك والأرق، من أبجدية الرفض، من هشيم الشوق وصمت الاحتراق.

أسئلة طرحتها امرأة شاعرة، هي في الأصل مصنوعة من كل ما طرحته وما قالته. وأيضاً من الذي لم تقله وما لا يقال:

أنا كل الذي قلت

وكل الذي قد.. لا يقال.

أسئلة تضج بالأسى، ولكنها ((تستعصم بالكبرياء)).

***

كتاب (كل الطرق تؤدي إلى الشعر)، مجهود رائع يضيف قيمة مهمة إلى الرصيد الأدبي النقدي الذي رفد به المرحوم الدكتور عز الدين إسماعيل، المكتبة العربية البحثية والأكاديمية.

وبما أن الكمال في أي عمل مهما كان جيداً هو ضرب من المستحيل، فإني أسمح لنفسي بالقول: كنت أتمنى لو أن الناقد، زيّن كتابه بلمحة عن كل شاعر دخل عالمه الشعري وأسلم قلمه للكتابة عنه. فليس كل قارئ يعرف من هو الشاعر إدريس محمد جماع، أو الشاعر سيد أحمد الحردلو، أو الشاعر محمد زكي العشماوي، أو الشاعرة ليلى الشايب، أو الشاعر ميشال سليمان. أو ربما غيرهم أيضاً.

***

* كل الطرق تؤدي إلى الشعر، د. عز الدين إسماعيل، بيروت: الدار العربية للموسوعات، ط1، 2006

الهوامش:

1. كل الطرق...، ص 7
2. ص 15
3. ص 16
4. ص.ن
5. ص 20
6. ص ن
7. ص 21
8. ص 24
9. ص. ن
10. ص 25
11. ص 24
12. ص 27
13. ص 29
14. ص 28
15. ص 30
16. ص 29
17. ص. ن
18. ص 30
19. ص 255
20. ص.ن
21. ص 256
22. ص 259
23. ص 258
24. ص 259
25. ص 261
26. ص 263
27. ص 266
28. ص 269
29. ص. ن
30. ص 271
31. ص 269
32. ص. ن
33. ص 274
34. ص. ن
35. ص 279
36. ص 276

❑❑

الحياة عندما تصبح وهماً
رواية حب يؤجه الموت

رشاد أبو شاور

هذه الرواية للروائي والقاص السوري الكبير ياسين رفاعيّة هي رواية حب، ولكنه ليس حباً كحب قيس وليلى، أو جميل بثينة، أو كثيّر عزة...

هي رواية حب وموت، موت يؤجج حباً زوجياً، حباً نما بعد زواج مرّ ببعض العوائق وانتصر عليها. في رحلة الزواج المديدة، تعلّق الزوجان واحدهما بالآخر، وأمضيا معاً مشواراً فيه حلاوة، وفيه مرارة، والمرارة تسبب بها مرض القلب الذي عصف بهناءة العيش، فأوهن جسد الزوجة الصبية بعد ولادتها لطفلها الأول (بسام) وإصرارها على الحمل ثانية لعلّها تنجب بنتاً، رغم تحذيرات طبيب القلب لها، فتحمل وتنجب بنتاً (لينا). تسافر الزوجة الشابة إلى ألمانيا الشرقية لإجراء عملية لمعالجة عطب القلب، تجرى لها العملية فتعود مستبشرة، ولكن الأوجاع تعود لتدهم القلب، فيكتشف الأطباء أن العملية التي أجريت للزوجة الشابة (أمل) كانت خاطئة. ولأن الزوجة صارت شاعرة معروفة، فقد تعاطف معها فنانون، وكتّاب، وشعراء وصحيفة (النهار) البيروتية، وجمعوا لها تبرعات لتغطي تكلفة المائة ألف دولار المطلوبة لإجراء عملية جديدة كبيرة سيجريها الطبيب العالمي اللبناني الأصل (دبغي) والذي يتبرع بجهده، وفقط يطلب تغطية تكلفة المستشفى. هنا يتقدّم ثري خليجي محب للأدب والشعر ويتبرّع بتغطية تكاليف العملية.

يكتشف الدكتور دبغي أن العملية التي أجريت سابقاً لقلب (أمل) كان يمكن تفاديها بثلاثين إبرة بنسلين تزيل التكلسات في الشريان التاجي، فترتاح مدى الحياة.

الزوج والزوجة سوريان دمشقيان من حارة شعبيّة عريقة، انتقلا للعيش في بيروت التي غادراها أثناء الحرب الأهلية إلى (لندن)

بعد أن ضاقت سبل العيش، ولكنهما لم يطيقا العيش هناك فعادا إلى شقتهما في (رأس بيروت) ليستأنفا حياتهما على مقربة ممّن يحبون، في بيئتهما التي في غيرها تقتلهما الغربة والحنين.

من المقاطع الأولى في الرواية، سيتعرّف القارئ على الشخصيتين، فالراوي لا يخفي أن (أمل) هي أمل جرّاح الشاعرة السورية زوجة الكاتب ياسين رفاعيّة، وأن الابن والابنة هما ابناهما بسّام ولينا.

ياسين رفاعية لا يكتب سيرة شخصية له، أو لزوجته، وإن كان يمتح من التجربة متجاوزاً عن جوانب كثيرة فيها لا تهمّ القارئ، وينأى عن (الميلو دراما) بطرح أسئلة الحب، ولغز الموت الذي ينتزع منّا من نحب، ويهدم استقرار واستمرار الحياة.

كابدت (أمل) كثيراً في مرضها، ولكنها بالحب استقوت عليه، بالتعلّق بالزوج الحبيب، والابن والابنة، واستنبات الزهور في أصص تجمّل (الشقّة) العش، والشرفة التي تطل على بيوت جيران بيروتيين في منطقة (راس بيروت) المتداخلة مع شارع الحمراء.

لحظة موت (أمل) تبدأ (حياتها) من جديد في روح الزوج (العاشق)، الذي كان يعيش (حياته) باقتناص لحظات (خروج) على الحياة الزوجية مبيحاً لنفسه إقامة علاقات نسائية عابرة، ظاناً أنه يستغفل الزوجة المحبّة التي كانت تتسامح معه أحياناً، وتكظم حنقها وغيرتها، لأنها تعرف أنه سيعود إليها، ولن يفرّط بحبّه لها، وحبها له.

تشبه هذه الرواية في فصولها أن تكون (قصيدة) طويلة، تتكوّن من مقاطع، تنطلق من لحظة الموت، يتأمل فيها كاتبها ـ قل شاعرها ـ الحياة، والحب، والموت، والنفس الإنسانية، وخصوصيات زوجين عاشقين.

في مقطع وصف معاناة (أمل) في المستشفى، وعذابها من نوبة ألم ممض، لا يصف لنا ما يجري لنشفق عليها، ولكن لنرى إلى أي مدى تتحمّل الألم تعلّقاً بالحياة، فالطبيب المعالج، يجري لها عملية (بزل) في السرة بالبنج الموضعي، لتفريغ الاحتقان وإخراج الماء من البطن، وهي تربط من رسغيها، وقدميها، تصلب ـ كما تعلّق بعد تلك العملية الرهيبة الألم ـ كالمسيح!

المرأة التي أجريت لها ثلاث عمليات كبرى في القلب، تعود إلى البيت بعد آخر عملية إسعافية في البطن، تعود وقد جابهت الموت بالتغلّب على الألم، بحيث يشهد لها الطبيب بأنه يجري عمليات جراحيّة على مدى عشرين عاماً ولكنه لم يشهد إنساناً يتحمّل العذاب الذي تحمّلته أمل، ويتشبّث بالحياة بطاقة عجيبة، وهو ما فسّره الطبيب بأنه نابع من طاقة حب مختزنة في داخلها.

ما أن وصلت البيت حتى أخذت تقبّل كل شيء: الهاتف في المدخل، الأبواب،

ضلفات النوافذ، أوراق الزهور، الثلاجة، غلاية القهوة، مرددة عبارة واحدة: آه ما أحلى البيت...

تموت (أمل) بعد أن أخذت كامل زينتها. تتردّد في مغادرة البيت لزيارة بعض جاراتها، تموت في لحظة (كشف)، كالصوفيين...

نقرأ عن لحظة الفراق:

ذلك اليوم المشؤوم، في السادس من شباط/ فبراير 2004 كنّا جميعاً في أحسن حالاتنا، كانت عندنا جارتاها صباح وزينب. في صباح ذلك اليوم تحمّمت، وذهبت إلى الحلاق، وصبغت بضع خصل من الشيب في شعرها، واختارت خصلة جعلتها بنيّة الألوان على شعر أسود فاحم، وتغندرت، ورسمت الأحمر على شفتيها، فازدادت جمالاً وبدت أصغر من عمرها بعشرين سنة. كانت تحب أن تكون بأحسن حالاتها، والذي لا يعرفها عن قرب لا ينتبه أنه أمام امرأة بقلب معطوب(ص51)...

رغم أن رحيل (أمل) كان متوقعاً في أي لحظة، فإن الزوج وقد اعتاد صمودها، وخروجها سالمة من الأزمات الصحية العاتية، طمأن نفسه أنها ستكون دائماً بخير، وأنه يكتفي بحضورها ـ الطبيب طلب منه أن لا يناما معاً في سرير واحد، حتى لا تنفعل ممّا يؤثر على قلبها الضعيف ـ بتنفّسها في أرجاء شقّة الزهور، والشرفة المطلّة على الحياة، وصخب بيروت، وحيويّة شارع الحمراء...

تَحضر امرأتان لتغسلا جسد (أمل)، ولكن الزوج يرفض، فهو زوجها وحبيبها يريد أن يغسل جسدها، وهو يعرف أن هذا جائز شرعاً.

(نظرت إليها طويلاً، هذه المرة الأولى في حياتي أراها عارية بهذا الوضوح. لم تتعرّ أمامي بهذا الوضوح قط. كانت خجولة إلى حدّ كبير، ولم تسمح لي بتاتاً أن أراها عارية تماماً. كانت تستر عريها بيديها تارة وبالشرشف تارة أخرى، وتنطوي على نفسها مسدلة شعرها على صدرها. الآن، الآن، هاهي أمامي كما خلقها الله، بكلّ جمالها الآسر، وبكلّ بياضها. كنت أظنها سمراء. كان وجهها جذاباً، راحتاها سمراوين، ساعداها أسمران. لم أظنّ أن جسدها أبيض كالثلج، كأنها جوهرة بيضاء ممدّدة أمامي الآن. بيضاء كالزنبق، بيضاء كالورق الذي كتبت عليه قصائدها. بيضاء كالزنبق الذي كانت تحبّه، بيضاء كالياسمين، بيضاء كالقرنفل...
(ص60).

يبدأ بتغسيل زوجته كأنما هو محموم، يهذي، غير مصدّق أنها رحلت، وأن جسدها ميّت لا حياة فيه، فمها لا يتكلّم، عيناها لا تنتظران، شفتاها لا تبتسمان:

وضأتها وأنا أقول: نويت الوضوء

المسنون لزوجتي أمل، ثمّ غسلت رأسها ووجهها، وسرّحت شعرها بمشط جلبوه لي منفرج الأسنان. سرّحته برفق شديد وأنا أردد: ليرحمك الله يا حبيبتي، رحمك الله، الله أكبر، لا إله إلا الله، لا إله إلا الله. كان قليل من الشعر يتساقط فأردّه إليه، ثم غسلت شقّها الأيمن ثمّ الأيسر، ثمّ حرفتها إلى شقّها الأيسر وغسلت شقّها الأيمن مما يلي قفاها وظهرها إلى قدميها... توقفت وأنا ألهث. نظرت إليها ملياً ملياً، كأن عيني تحجرتا وأنا أنظر إليها، فلم تحيدا عنها.. دخلت علي المرأتان وبأياديهما كفن أبيض كبير. ابتعدت قليلاً عنهما، فلفتاه به ثلاث لفّات، وربطتا قدميها.. وتركتا وجهها ظاهراً، طلبتا مني تقبيلها فقبّلتها من كلّ وجهها وأنا أرتجف وأبكي(ص61 و62).

لم أقرأ من قبل في الرواية العربية مشهداً عميق الإنسانية للعلاقة بين رجل وامرأة كما في هذا المشهد، قوّة تأثيره نابعة من لوعة الفراق والرحيل إلى المجهول، وانكسار إنسان فقد طمأنينة حياته بموت الحبيب، فتفجّرت أسئلة الحياة والموت والحب لتزعزع روحه، وتدفع به بعد رحيلها، وتردده إلى قبرها يومياً ناثراً عليه الزهور البيضاء التي كانت رفيقة نفسها دائماً.

الروائي بخبرته الفنية المديدة، يضع المتلقّي، ومنذ الجملة الأولى في روايته، في جو (الحدث) الدرامي الفاجع: عندما اقتادوها إلى غرفة الإنعاش بدت مستسلمة، فطبيب التخدير كان في الليلة الماضية قد حذّرها بأن الخطر على حياتها مئة بالمئة، ولكن لابدّ من إجراء العملية..(ص7).

في الرواية شخصيتان رئيسيّتان هما (أمل) الزوجة، و(الراوي)، والابن والابنة حضورهما طيفي، وبعض الشخصيات كشقيقة أمل، أو الطبيب الجراح، وطبيبة القلب الجميلة، ليسوا سوى شخصيات عابرة...

أمل تعيش بعد موتها في روح زوجها، الذي لم يكن إلا لها، رغم علاقاته النسائية العابرة...

تمضي الرواية متتابعة المقاطع. تبدأ من المشهد الأول في المستشفى وغرفة العمليات، وتنتهي بالزوج المحب المسكون بحبيبة رحلت ولا يصدق رحيلها، وهو يؤكّد للطبيب أنه نبش القبر، وأن (أمل) ليست موجودة فيه...

القارئ سيدرك بعد فروغه من قراءة هذا (النص) الروائي الشعري، أن أمل لم تعد مجرّد جسد ميّت، ووري الثرى في قاع حفرة عميقة، إنها تعيش في روح الزوج الذي ازداد تعلقاً بها بعد رحيلها وفقدانها، والذي يتشبّث بتفاصيل حضورها وحياتهما معاً قرابة أربعة عقود...

بالحب يحاول الزوج العاشق أن يستعيد حبيبته من الموت، ولأنه يدرك أنها ماتت وأن

الحياة انتهت، وأنه سيبقى وحيداً، وأن الموت حوّل الحياة وهماً، فإنه يصاب بحالة هذيان تجرّه في النهاية إلى طبيب الأعصاب والأمراض النفسية، لتمضي حياته بطرح الأسئلة، والعيش في الفراغ وكأن الحياة لم تكن يوماً، ماتت مع موت الجسد، انطفأت فساد ظلام لا في البيت الفارغ، ولكن في النفس والعقل والروح، ظلام مفزع يفجّر أسئلة لا أجوبة لها...

وبعد، فقد تمكن الروائي والقاص ياسين رفاعية من تحويل معاناة شخصية إلى عمل فني متألّق، لأن الموت وهو نهاية كل حي يتركنا نحن البشر أمام الأسئلة المحيّرة والمقلقة، والتي لامسها أسلافنا (سردياً) منذ كتب ابن طفيل (حي بن يقظان)، وتأمل من قبله وبعده كثيرون سؤال الموت، بالفنون، والفلسفة، والأساطير، والشعر، ثمّ هاهو ياسين رفاعية يطرح من جديد الأسئلة التي تمضّ العقل والروح، وتدفع للإبداع الفلسفي، والفنّي، والأدبي...

*** صدرت الرواية عن منشورات (دار الساقي) في لندن هذا العام 2006م.**

❑❑

يصحو الحرير
حكاية امرأة، حكاية وطن

د. مخلوف عامر

منذ أن كتب "أمين الزاوي" روايته الأولى "صهيل الجسد" كان يُعنى باختيار العناوين. وإذا كانت الدراسات النقدية القديمة تتعجل الوصول إلى المتن، ولا تولي الأهمية للعنوان إلا نادراً، فإن المناهج المعاصرة صارت تدرج في المُناصات التي لا ينبغي إغفالها إذ إنها ـ شئنا أم أبينا ـ تلقي بظلالها على المتلقي.

وبغضِّ النظر عن مدى استثمار الأدوات النقدية المعاصرة ـ التي لا خلاف في أهميتها وضرورتها ـ إلاَّ أن القراءة النقدية ستبقى تعبيراً عن منحى من التأويل. وفيما يخصُّني فإنني لا أُقدم على الكتابة عن عمل ما، إلا إذا كان ينطوي على ما يثير في نفسي الرغبة في التأويل. كذلكم كان الأمر بالنسبة لي في "يصحو الحرير" وكما حدث ذات عام مع "صهيل الجسد".

ومثلما كان الجمْع بين الصهيل والجسد تركيباً جديداً في الكتابة ومثيراً، قد يكون وحده حافزاً يجتذب القارئ ويحرِّك فيه نزعة فضولية للاطلاع، فإن العناوين اللاحقة "السماء الثامنة" و"الرعشة" و"رائحة الأنثى" وأخيراً "يصحو الحرير" لا تخلو ـ بدورها ـ من دلالات مثيرة أيضاً.

فالحرير وما يوحي به من نعومة ورقة ولطافة وقيمة غالية، يستدعي في ذهن المتلقي صوتياً ما يوحي بالتحرير والحرية وهي ـ بدورها ـ من الغلاء بحيث لا تقدَّر بثمن.

ولكن الحرير مسبوقاً بالفعل المضارع "يصحو" يحمل دلالة الحال والاستمرار ولو تصوَّرناه في إغفاءة من قبل.

فإذا ما طالعتنا اللوحة التي أدنى العنوان ـ وهي عبارة عن صورة امرأة يبدو أنها ترفل في الحرير وسط رسوم وألوان زاهية وتجعلنا نستحضر الرسوم القديمة التي تصحب حكايات ألف ليلة وليلة وما يشبهها ـ تعمَّقت

الدلالة الجامعة بين الحرير والحرية والمرأة التي ـ لا شك ـ تبقى محور الحرية وعقدتها في المجتمعات العربية المعاصرة. عقدة إذا هي انحلَّت يوماً ما، انحلَّت معها سائر العقد. وانسجاماً مع هذه القناعة المبدئية بمقام المرأة كان الإهداء إلى ربيعة، الزوجة والحبيبة "مرة أخرى وفي كل المرات".

وبعد الإهداء يفتتح الرواية بأبيات من الشعر الشعبي تتغنى بالهوى الذي يجرح القلوب، وتجعل مقام الحبيب في مرتبة لا يعلوها إلاَّ الرب الفوقاني، ولا ترسمها إلاَّ قدسية للحرف والسمق.

الدوح، الدوح، وبالهوى قلبيي مجروح

لو كان صبت اسمك نكتبو في اللوح

ومحبتك في السطر الفوقاني

ومنين نتفكرك نجبد ذيك اللوح

نحقق في الحروف كان تبرد نيراني

ما فوق محبتك غير ربي الفوقاني

ثم يبدأ الفصل الأول بالطريقة السردية القديمة. دعوة إلى الاستماع بواسطة فعل الأمر "اعلم" متبوعة بدعاء على الطريقة الدينية المعهودة "حفظك الله وأبقاك أن النساء منازل والقمر منازل.."

وتتجدد الدعوة إلى الاستماع في آخر الفقرة على لسان المرأة التي تخاطب رجلاً، تماماً كما هي علاقة الحكْي التي تجمع شهرزاد بشهريار في "ألف ليلة وليلة" مما يوحي بالمنزلة المتميزة التي يمنحها الكاتب للمرأة على أنها ليست مصدر الحكْي والإمتاع والمؤانسة وحسب، بل إنها مصدر المعرفة اليقينية والتجربة الغنية والحكمة السديدة وهي القادرة على أن تسحر بلغتها ومتعة سردها، فتقول: "فاسمعني يا سيدي طاب مجلسك حتى نهاية المحكية".

وهي لا تخفي كونها مثل "شهرزاد" إذ تقول ((أعرف أن الرجال لا يحسنون الحكْي، لذا أنا حروف الزين" شيري "كما كان يلقبني ممو. أنا التي سأفضح كل شيء أنا سليلة شهرزاد،قوتي في عسل الكلام..) ص: 37.

وفي نهاية الرواية تتكرر الفقرة ذاتها بتغيير طفيف يحوِّل فاسمعني من صيغة الأمر إلى صيغة الماضي فيقول: ((سمعتني يا سيدي طاب مجلسة حتى نهاية المحكية)).

هكذا يقع المتن الروائي بين فقرتين أو ـ على الأصح ـ فقرة مكررة ومعدَّلة قليلاً. ولكن حضورها في بداية النص وفي نهايته يجعل طرفيْها بمثابة فكَّي كماشة.

في البداية دعوة ودعاء وتشويق للاستماع إلى حكاية امرأة لم نعرفها بعد، بينما وقد أصبحت معروفة في نهاية الحكاية، فإن الكتاب الذي بدأ مسطراً، قد انتهى محبراً لمنازل امرأة اسمها: "حروف الزين".

اسمها الأصلي "شريفة" لكن أباها الذي كان يهوى قراءة الكتب والشعر اختار لها هذا الاسم الذي يحمل شحنة من القدسية في الحروف، كما ترتسم في الذهنية الشعبية، مضافة إلى الزين التي هي صفة لكل جميل مليح. ومن الموروث عندنا أن ما يشكل قسمات الوجه عادة ما يشبَّه بالحروف فيقال "فلانة حروفها زينين" وهم يقصدون العين والحاجب وسواهما، كما يقال: "الحاجب نون" وهذا التصوير الذي تنمحي فيه الحدود بين حروف الوجه وحروف الكتابة، إنما مصدره منزلة الجمال وما يحظى به من تقدير. ولعله ما جعل الخطَّاطين يجتهدون ـ عبر العصور ـ في إضفاء هذه المسحة الجمالية على الحروف وتفنَّنوا في تشكيلها. وفي هذا السياق تأخذ التسمية هذه الدلالة المزدوجة، فهذه المرأة لجمالها يحق أن توصف بأنها "زينة الحروف" ولأن ما ستحكيه هو في نهاية المطاف "حروف زينة".

تخلو إلى المرآة تقرأ ذاتها وتمتد إلى ذوات الآخرين ومن خلالها يقودنا "أمين الزاوي" عبر خمس عشرة محطة قصصية تتابع كالتالي:

1 ـ اختار لها أبوها اسماً جديداً "حروف الزين". تسافر إلى تركيا حيث تلتقي بأنطونيو ليفترقا بلا أثر، سوى أنها كانت تهوى إطلاق الزرازير على خلاف أولئك الذين يذهبون إلى تركيا لممارسة التهريب. تتذكَّر علاقتها بزوج أختها يعقوب وتبدو منشغلة بالمصحف وبالبحث عن علاقة محمد (ﷺ) بنسائه.

2 ـ هي في الطابق الرابع تتابع مسيرة الجبهة الإسلامية للإنقاذ، تصلها أصداء الشعار المعروف "عليها نحيى وعليها نموت" ويلفت انتباهها شاب تدعوه "مكحل العينين" كان دوماً يترقبها.

3 ـ تحاول أن ترسم شيئاً ويستعصي عليها الأمر، وسرعان ما تتذكر الشاب المهندس أخا يعقوب زوج أختها "فاطي". هذه الأخيرة هي أخت توأم لـ "حروف الزين" تعشق الشاب المهندس وتصاب بانهيار عصبي فيقلق زوجها على ابنتهما "هاجر".

4 ـ هي في بيتها ترقص مع عشيقها "ممو العين" وأثناء ذلك يتذكر أيام الخدمة الوطنية وموت أخته إلى أن تطرده خارج البيت ثم تندم. ولما تخرج لإعادته، يكون قد أخذ تاكسي واختفى.

5 ـ يعقوب يستدرجها إلى بيته في غياب أختها ويراودها عن نفسها وهي تتمنَّع وتستحضر "غورباتشوف" والبريستوريكا وكيف تخلى عن بابراك كارمال وعن الحكومة الوطنية في أفغانستان، ثم تخرج إلى السطح فتشاهد رجلاً وامرأة يمارسان الجنس.

6 ـ تتذكر أسرتها المكونة من خمسة أفراد هم: الأب والأم والأخ والبنتان التوأمان. نعرف أن أباها مزواج مطلاق، يمارس

الجنس عند الفجر. يتزوج الفرنسية "جاكلين" ثم يطلقها بدعوى أنها كافرة.

7 - حروف الزين وأختها فاطي، استمرَّتا تترددان على جاكلين إلى أن ماتت. الأب يترك أطفاله لدى أمه ويرحل ليشتغل في مدينة أخرى في الجنوب. يتزوج هنالك ثم يطلق ثم يعود مرة أخرى ويحاول أن يسترجع أم أولاده لكنه يجدها قد تزوجت، وينتهي أخيراً إلى الزواج من زهرة جارة والدته. وهنا أيضاً، نتعرف على أخيه المختل عقلياً نوعاً ما والذي يفضلون أن يسموه "قمر الدولة".

8 - في هذه المحطة تذكّرنا بأنها جاءت إلى المدينة لمواصلة الدراسة. وفضّل يعقوب أن تقيم عنده لنية مبيَّتة. أحياناً تصف لنا المطعم الذي في الطابق الأول، وأحياناً تصف المشهد الجنسي بين رجل وامرأة في غرفة مقابلة أو حين تسمع ما يجري بين يعقوب وأختها على السرير ليلاً.

9 - تخرج إلى الشارع، تصف المارة، تشتري سجائر، تصنّف أصحاب التاكسيات، تحدثنا عن الغزالة المحشوة التي أهداها إياها "ممو العين" وعند عودتها تخبرها الجارة بأن "ممو العين" قد حضر ليزورها ولمَّا لم يجدها انصرف لمشاهدة فيلم ثم عاد بعد ذلك، لقد جاء في عطلة من الصحراء لأنه في الخدمة الوطنية.

تصوِّر ما جرى في الغرفة. و"ممو العين" يحكي عن الخدمة الوطنية وعن علاقته بالضابط الذي تزوج ثلاث نساء الأولى أيام حرب التحرير والثانية مكناسية طُردت حين طُرد المغاربة من الجزائر، والثالثة تقيم في إسبانيا ولم ينجب سوى البنات. يبدو أن "ممو العين" دفع ثمن عطلته جنسياً مع هذا الضابط.

10 - يعقوب طلق "فاطي" وهي تحكي له قصة الشام من خلال "صموئيل" الذي يسكن مع "نانا"، جينا أو جينيفييف" نجا من حادث سيارة واستغلت "نانا" ذلك لتصفه بالعجز الجنسي وتستأثر به وحدها.

11 - تستمر في الحكْي على لسان "صموئيل". كانت "نانا" ترغب في أن تورِّث "حروف الزين" لكن هذه الأخيرة تفضل أن تعود الثورة إلى "صموئيل".

توفيت "نانا" فغادرت "حروف الزين" و"ممو العين" ذلك المكان ولم يبق بجوار "صموئيل" سوى بدر الدين القاضي وعانستين.

13 - "ممو العين" طال غيابه هذه المرة فسافرت إلى مدينة "بشار" للبحث عنه. في الطريق تلتقي بصاحب التاكسي المهذار وبأمريكي وإيطاليْن. وعند وصولها تشرب الشاي عند شيخ عارف بتاريخ الذباب وأنواعه، وتكتشف أخيراً أن الإرهابيين اعترضوا حافلة وذبحوا ثمانية من الجنود كان بينهم "ممو العين".

14 ـ بعد عودتها إلى "وهران" تحكي قصة "عمي مزيان" الذي ورث من "كلوديل" رواقاً للفنون التشكيلية، لكنه اضطر ـ تحت الضغوط ـ إلى تحويله إلى دكان للمواد الغذائية، وذات يوم نقلت إذاعة البحر الأبيض المتوسط خبر تفجير هذا المحل.

15 ـ كان من آثار الانفجار أن ظهرت ((الجريدة المحلية تتصدرها صورة عمي مزيان إلى جانبه الإرهابي الذي انفجرت فيه العبوة الناسفة وهو يهم بوضعها داخل الرواق إنه هو: "مكحل العينين")). ص 207 ـ 208.

إن الكاتب إذ يستعمل المرآة، فلأنها توفر الخلوة. وهي ـ بدورها ـ واسطة لتبرير الخطاب الداخلي. ولكن العملية ليست انغلاقاً على الداخل/الذات، بقدر ما هي انفتاح على الآخر. فالمرأة/الراوية في الوقت الذي تقرأ ذاتها ذوات الآخرين. وهي أيضاً نقلة نوعية في الكتابة الروائية بالجزائر بالقياس إلى فترة السبعينيات من حيث انتقالها من الخطاب الأيديولوجي/السياسي الصارخ ـ الذي يتحدث عن الآخر بوصفات مخططة مسبقاً تختفي فيها الذاتية لتحل محلها النبرة الشعارية التقريرية ـ إلى التمحور حول الذات المبدعة المشعة على المحيط.

وإن فعل الكتابة نفسه نتيجة خلوة تؤدي فيه الذاكرة الدور الحاسم. ومن الطبيعي أن ينقطع حبل التذكر من حين لآخر بحكم مستلزمات الواقع العيني من جهة، وبسبب محدودية الطاقة الإنسانية التي لا تمكِّن من أن يظل التذكر خيطاً متصلاً متواصلاً. من هنا جاءت المقطوعات القصصية بمثابة محطات توقف أو استراحة للتزود بنفس جديد يضمن الوصول إلى المحطة الموالية، وبقي السارد بمثابة جسر طويل يربط بينها جميعاً، أو أشبه بخيط يلملم حبات العقيق لتشكل في مجموعها عقداً متكاملاً.

نسرح مع "أمين الزاوي" ومن خلال "حروف الزين" في عالم تتعدد شخصياته وقد تزيد عن خمس وعشرين. فيهم الأمي والمتعلم والمثقف والشيخ والشاب والطفل والرجل والمرأة والماركسي والمسيحي.. الخ.

والغالب أن تكون "حروف الزين" هي الراوية والمروي عنها والمروي لها، وقد تتحول إلى متلقية ليصبح الراوي هو ممو العين أو صموئيل أو عمي مزيان. لذلك تتنوع الضمائر من غائب إلى متكلم إلى مخاطب، وتتداخل الأزمنة بين ماض وحاضر ثم حاضر فماض، ولكن في النهاية ترتسم في الذهن ملامح واضحة عن كل شخصية وعن المسار الذي سلكته.

إن كل الشخصيات التي تحكي عنها "حروف الزين"، إما أنها التقتها أو عاشرتها، باستثناء شخصية واحدة بقيت معها على خط التوازي وهي "مكحل العينيْن" فهي لم تلتق به ولم تعاشرْه. وإذا كان فعل التكحُّل ينبئ عن

مظهر من التصنع والافتعال، فإنه أيضاً علامة لأولئك الذين تطرَّفوا وأرادوا أن يتميزوا عن سائر أفراد المجتمع.

البنية الروائية ذاتها باعتماد خط التوازي هذا، تجعل الشخصيات/المجتمع في كفة، وممثل التطرف الديني في كفة أخرى، وهو يعني التعدد والتنوع مقابل الأحادية، أو الحرية نقيض القمع والتقييد.

ويمكن للقارئ أن يرصد ـ في يسر ـ ظاهرة تسود في الرواية وتتعلق بثنائية اللقاء/فراق بالنسبة للشخصيات التي تعد رئيسية.

الأب ـ الأم ← طلاق

الأب ـ جاكلين ← طلاق

حروف الزين ـ أنطونيو ← فراق

يعقوب ـ فاطي ← طلاق

حروف الزين ـ ممو العين ← اغتيال ممو العين

صموئيل ـ نانا ← وفاة نانا

مزيان ـ كلوديل ← هجرة كلوديل ثم وفاة مزيان

حروف الزين ـ مزيان ← وفاة مزيان

الضابط ـ النساء الثلاث ← فراق

يتبين من خلال النموذج أعلاه أن كل علاقة هي بين رجل وامرأة وتنتهي بفراق، سواء أكان الفراق عن طريق الطلاق أم الهجرة أم الموت أم لسبب آخر. مما يعني أن العلاقة في مجملها ـ أي باستثناء حالتي الموت ـ بُنيت على "جرف هار" فانهارت. ولعله جرف من الكذب والنفاق والتحايل والعادات البالية التي ما فتئت تكبِّل رغبة المرأة والرجل معاً.

وتشير ثنائية اللقاء/فراق بتعدُّدها على سطح الرقعة الروائية إلى اختلالات تنخر كيان المجتمع وتفقده التوازن، وكأن النص في أحد وجوهه يمثل خارطة وطن يعاني من التشرذم والتشظِّي، فيسعى أفراده إلى البحث عن علاقات بديلة تقطع مع وضعية مفروضة، أملاً في تحقيق رغبة منشودة.

ويكفي أن نتأمل قليلاً النموذج التالي

للوقوف على العلاقة الهشة القائمة واتجاه العلاقة الجنسية المطلوبة.

يعقوب علاقة أخوة المهندس

حروف الزين علاقة أخوة فاطي

بينما يمثل السهمان الأفقيان المتوازيان علاقة الأخوة بين يعقوب والشاب المهندس من جهة، وبين حروف الزين وفاطي من جهة أخرى، يمثل السهم الثالث الرابطة الزوجية بين يعقوب وفاطي. إلا أن اتجاه الرغبة الجنسية أو الطموح إلى إقامة علاقة بديلة ـ (يعقوب باتجاه حروف الزين، وفاطي باتجاه المهندس) ـ يقلب ميزان الأخوة ليشير إلى ما كان ينبغي أن يحصل. ومادام الذي حصل قد سار في اتجاه معاكس للرغبة الذاتية وتأسس على شيء من العسف والقمع فإنها رابطة واهية لا يمكنها أن تدوم.

يبدو أن الميول الجنسية تمثل الهاجس الأساسي الذي يحرك الشخصيات، حتى إننا لا نكاد نصادف شخصية إلاَّ ويحضر معها مشهد جنسي. وما عدا حالات الزواج القليلة كحالة الأب أو يعقوب، فإن باقي الممارسات تتمُّ خارج الإطار الشرعي الزوجي، كما هي الحال بالنسبة لـ "حروف الزين مع ممو العين" و"صموئيل مع نانا" و"زوجة المصري مع أول قادم يطرق بابها". وقد يتعدى الأمر اللاشرعية بالمعنى الزوجي إلى الشذوذ كالذي حدث بين "الضابط وممو العين"، أو ما يحدث بين الشاب والكلاب التي يسهر على تربيتها ويرعاها.

غير أن هذه المشاهد الجنسية المحْكية لا أثر فيها للتصوير البورنوغرافي الفج، بل تحضر في السياق بوصفها حالة اضطرارية أفرزها القمع والكبت، وكأنها تتضمن دعوة إلى أن الأمور لا تستقيم على كل المستويات ومنها المستوى الجنسي، إلا إذا تحقق مجال أرحب من الحرية. فهي وحدها الكفيلة بتحقيق الذات وإقامة التوازن وضمان التماسك السري فالمجتمعي، وإلا فإن رقعة الاختلال ستتَّسع أكثر فأكثر، وتزداد القيم انقلاباً.

وبالرغم مما يعترض القارئ من أخطاء مطبعية من حين لآخر، إلا أن اللغة الطيِّعة التي يستعملها "أمين الزاوي" من السهولة بحيث تعين على الاسترسال. خاصة وأن يطعِّمها بصور أدبية ترفع التعبير من درجة المألوف إلى اللامألوف، من مثل قوله:

((فحالها كحال الماشي في الوحل بحذاء مثقوب ـ لم تعجبني سرسرته أي "التليفون" التي تشبه تدحرج صينية على سلالم رخامية ـ طار الكلام من فمي، كل الكلام، وصار اللسان بين فكي قطعة من خشب ـ مسحت العمارات المقابلة بعيني ـ ضاعت مني النساء الشاميات الجميلات المتدليات كالعناقيد من

البالكونات والنوافذ الأندلسية، حين تحوَّلت نهودهن إلى زبيب يابس.. الخ)).

حاولت "حروف الزين" أن ترسم شيئاً في البداية واستعصى عليها الأمر. ولكنها في الواقع كانت ترسم بواسطة الكلمات أو هي ـ على الأصح ـ اللوحة التي يرسمها الكاتب ولا تكتمل إلا باكتمال النص. وإنها إذ تمثل صورة "عمي مزيان" عاشق الفنون والجمال تمثل موقف الكاتب.

((حين نظمت حقيبتي وأردت الانسحاب قالت لي الغزالة التي خرجت من صمتها ومن موتها المحنط وكأنما انتصرت على القناص:

لا ترحلي (...) وإذ هجم عليَّ صوتها ببحته التي ذكرتني ببحة صوت أبي عاشقي الأول.. أعدت جواز السفر إلى مكانه. وقابلت اللوحة التي لم تنته، أخذت الريشة وإذا ملامح عمي مزيان تبرز من تحت الخطوط ومن تحت موجات الألوان بقوة. كان مبتسماً كالغزالة)). الراوية: ص: 208.

المصدر:

يصحو الحرير، أمين الزاوي ـ سلسلة عتبات ـ دار الغرب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، مارس: 2002

❑❑

المدخل الصحفي في الممارسة النقدية
جان ألكسان في مثال ألف ليلة وليلة

د. وفيق سليطين

تتوقف هذه المساهمة عند أثر المدخل الصحفي في الممارسة النقدية، وتسعى إلى استكشاف أهمّ الخصائص المميزة لهذا المنحى في التناول، متخذة من قراءة جان ألكسان لـ"ألف ليلة وليلة" أنموذجاً لها، بهدف الكشف عن السمات العامة لهذا التوجّه المخصوص بالدراسة، في محاولة لتبيّن المنطلقات التي تحرّك القراءة، والأسس التي تبنى عليها، وصولاً إلى إقرار بعض النتائج اللازمة عن المدخل المشار إليه. وذلك ما يتبدّى من خلال الانصراف عن مركز النص إلى محيطه من جهة، ومن خلال العناية بالأصول والخطاطات التكوينية للنص المدروس من جهة أخرى، في توجّه يركز على الأوضاع الخارجية، ويتتبع مسارات التداول المختلفة في سياق النشوء والتحول والتوظيف الإيديولوجي السجالي، الذي يتجافى عن دراسة الخصائص البنيوية، والأساليب الفنية، والوظائف الجمالية والمعرفية، مكتفياً بالشرح والتعليق، بعد استيفاء العرض وتوصيف العمل في تاريخه الخاص وسياقه العام.

1 – التقميش النقدي والأسئلة المكبوتة

تبدو قراءة جان ألكسان الجديدة لـ"ألف ليلة وليلة"، من هذا الجانب، تجميعاً لآراء عدد من الدارسين في تتابع كاشف عن آلية تقديم الموضوع والنظر إليه، وعن المقاصد الموجّهة للعمل والمتحكّمة بسيرورته، على قاعدة الأداء الإبلاغي الموصول بطرائق العرض والتقديم. يبدأ ذلك مع استهلال الفصل الأول من الكتاب بحديث للدكتورة سهير القلماوي توجز فيه رأيها في حكايات "ألف ليلة وليلة"، ويتلو ذلك تقديم رأي الباحث إحسان سركيس من خلال كتابه "الثنائية في ألف ليلة وليلة"، ومن ثمّ يجري

التوقف عند عمل "رينيه خوام" الحلبي الأصل، الفرنسي الجنسية، ليتم إلقاء الضوء على مجمل جهوده في هذا الإطار.

في مقابل ما سبق يعرض الباحث، من جهة أخرى، للآراء المتحاملة التي ينسب مسعاها إلى غايات التحريف وسرقة التراث، ويحاول تفنيدها وفضح المضمر فيها، كما في مثال كتاب ميشيل جاك الصادر بالفرنسية، وكذلك في مناقشته لآراء بعض المستشرقين التي تنسب عدداً أو آخر من الحكايات إلى الأرمنية، أو إلى التركية، أو إلى الأصل الصيني. وفي سياق مواجهة التحامل والإغراض ينبري للتعريف بخلفية الحكايات العربية، ويذهب، من بعد، إلى الاستقصاء الميثولوجي، فيعود إلى كتب التاريخ لينقل عن الطبري من كتابه "تاريخ الأمم والملوك"، ويرجع إلى الكتاب المقدّس العبراني، وإلى مقدمة ابن خلدون، وكتاب المسعودي "فردوس الحكمة"، ليعرض ذلك كلّه على ما جاء في كلام شهرزاد، بقصد استخلاص بعض النتائج التاريخية أو سواها. وينتهي من ذلك، أحياناً، إلى القول بآراء غريبة مبنية على مقايسات لا تقلّ عنها في الصفة، كقوله عن "الحصان الطائر": "ومن المفيد أن نذكر ما روته شهرزاد من أن خاصرتي الجواد كانتا ترتعشان وتنتفخان وتعبّان الهواء عباً، فإذا بجوادنا يموج مرتفعاً بسرعة الطائر أو السهم، اضغط على البرغي تخفّ السرعة ثم يجمد الجواد في الجو كالطوافة، ثم ينحدر ويهبط على مهل فلا يهتزّ ولا يرتطم، أليس هكذا تتحرك طائراتنا اليوم"، ومن ذلك أيضاً قوله عن الساحر الذي قدّم رجلاً من ذهب مرصعاً بالحجارة الكريمة، وفي يده بوقٌ من الذهب، يستطيع أن يحمي المدينة، وأن ينفخ في بوقه منذراً قبل وصول العدو.. "أليس هذا ما نسميه اليوم [الرادار]؟".

في ختام هذا الفصل من الكتاب، وهو الخامس، يسجل ما ورد في مجلة "بلاي بوي" الأمريكية من أن مفاجآت كثيرة تنتظرنا، منها اكتشاف كومبيوتر ما قبل التاريخ، وهذا ما ظهر ـ بحسب الرأي المنقول عن المجلة ـ في آثار مذهلة انتشلها صيادو سمك أغارقة بشباكهم من أعماق البحر. يسوق الباحث ذلك دون أي تعليق. وفي الفصل السادس يتوافّر على تعريف "ألف ليلة وليلة" في لغات العالم، فيورد ثبتاً بالترجمات المنجزة إلى الفرنسية والإنكليزية والألمانية والإسبانية والروسية...الخ، ويتتبع أثر "الليالي" في أعمال مفكري النهضة وسواهم. ومن خلال ذلك التتبع يقدّم مدوّنة واسعة عن الكتاب، نرى فيها خليطاً من الأقوال والآثار والتخريجات، يتخلّله إثبات مقاطع من بعض الحكايات، أو الاستشهاد بعيّنات حكائية،

أملاً في تظهير دلالة أو أخرى. وهو ـ لا شك ـ جهد استقصائي يقوم على ركيزة من قواعد العمل الصحافي وآلياته في التناول الذي لا يخلو من تغييب أسئلة المنهج، وخطوات المحاكمة والاستنتاج والبرهنة، تحت الحضور الكثيف للمعلومات المتراكمة، التي تلفت إلى ذاتها فتحجب غيرها، وتكتفي بتغطية موضوعها تغطية إخبارية تقوم على تدفق في إيراد الأعلام والكتب والتواريخ والمنقولات، دون أن ينتظم ذلك في بناء متقن ينهض على أسس واضحة، ودون إدارة بحثية تتماسك على محاور أساسية، بحيث يمكن أن يتصل بعضها ببعض في لحمة واحدة تتأسس على قواعد وإجراءات، أو على مقولات تصنيفية من شأنها أن تنتج الدراسة على نحو منهجي متسق.

2ً ـ التكوينات النصيّة وتوجيه المنظور

يتولّى الباحث في عمله هذا تحرّي أصول الحكايات، جرياً على الدراسات السابقة المؤتلفة أو المختلفة في ردّها إلى أصول هندية أو فارسية أو عربية، ويتابع في هذا المسعى ما ذهب إليه بعض الباحثين من أن هذه المجموعة من الحكايا قد تكاملت في مصر خلال القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلادي، وإن كانت شواهدها الأولى ترجع إلى القرن العاشر. ولما كان النص هو حصيلة عملية تكوّنه، كان من الطبيعي أن ينصبّ جهد الباحث في هذا المنحى على تقصّي شواهد سيرورته وآثار ولادته ونموّه، وصولاً إلى اكتماله النصّي في طبعته الأولى المعتمدة لديه. وهي الصادرة في كلكتا بالهند إبّان القرن الثامن عشر.

على هذا النحو تتوافر قراءة جان ألكسان لنصّ "الليالي" على معاودة النظر في السيرورة المشار إليها، بدءاً من الكلام على الأصول، ثم على ما لحق بالحكايات من تحوير وتشويه، وانتهاءً بما وصلت إليه من أشكال الاستقرار في صيغتها المتداولة. وعلى سبيل النهوض، نوعاً ما، بإعادة بناء هذا المسار يتوقف عند عدد من الشواهد المعتمدة في الدراسات السابقة، ومنها إشارة إحسان سركيس إلى كتاب حكايا فارسي ترجم إلى العربية في القرن الثامن في بغداد، هو كتاب "الألف حكاية" الذي يتضمن حكايات هندية وفارسية، وقد جاء تحت عنوان "كتاب الألف ليلة". ومن المرجّح في رأيه أن هذه المجموعة أخذت بالتنامي في مصر وسورية، وقد تعرّضت للتحويل والتغيير، فاختصرت وتبدّل نظامها، ولم تكفّ بعد ذلك عن التطور، فأدخلت فيها، من بعد، مجموعة من النوادر والأساطير والمغامرات تخضع لرؤية واحدة، وبيئة واحدة، هي بيئة عربية مخصوصة في حقبة من تاريخ الأمة. وعلى

هذا الغرار حدث أن تعاورتها جهود وإسهامات كثيرة بالتعديل والحذف والإضافة في هذا المجرى الذي يسرّ انتقالها بين حضارات مختلفة. ومن ذلك ما يلفت إليه ألكسان اعتماداً على جهود "رينيه خوام"، وعلى إشارات بعض الباحثين في تتبّع سيرورتها من المصدر الهندي الذي انتقل إلى بلاد فارس قبل وصوله إلى العرب، إذْ أعيدت صياغته قبل حلول الحقبة الإسلامية، فضلاً عن أن هناك حكايات مختلفة يرجَّح أنها ترجع في أصولها إلى مصر القديمة وبابل واليونان...الخ.

في متصل هذه المتابعات القرائية لتكوينات (الليالي) تجري الإشارة إلى وجود حكايات مصرية نشأت في فترة حكم المماليك، وإلى حكايات بغدادية اتخذت مكانها في "ألف ليلة وليلة" بدءاً من القرن التاسع بدلالة الأسماء العربية الواردة فيها، مثل هارون الرشيد والأمين والمأمون وأبي نواس وإبراهيم الموصلي وابنه اسحق. ومن هذه الزاوية في التقصّي ينعطف ألكسان إلى تدقيق نسبة بعض الحكايات إلى "ألف ليلة وليلة"، مناقضاً ما ذهب إليه أنطوان غالان الذي ترجمها منسوبة إلى ليالي "ألف ليلة وليلة"، كما في مثال "علي بابا والأربعين حرامي". و"علاء الدين والمصباح المسحور" وغير ذلك. وعلى موقعها في ثقافته، وعن أثرها في الأدب العالمي عموماً. ومن الواضح أنه في كلّ ما سبقت الإشارة إليه يركز منظوره على الإسهام العربي، ويرى من خلاله، وينخرط في السجال إثباتاً ونفياً، ويحشد ما وسعه من الأقوال والتفاصيل والإشارات الدالة على عمق الأثر العربي الذي يطبع نص "الليالي" متفاعلاً مع ما سبقه، ومطوّراً له بكيفيات خاصة بالذات القومية وتاريخها الحضاري الذي تتقاطر علاماته من بغداد ومصر وسورية. وفي العنوانات الداخلية لفصول الكتاب تأكيد لهذا النزوع، كما في عنوان الفصل الرابع "إنهم يسرقون علي بابا"، وفي الفصل الخامس الخاص بالاستقصاء الميثولوجي لكنوز ألف ليلة وليلة.

وعلى الرغم من الجهد الواسع الذي يبذله "ألكسان" في تتبع هذه المسارات، فإن الملاحظة الأساسية التي تسود عمله، هي أنه يدور في فلك المنجز من الدراسات التي انبرت للخوض في هذا المضمار. ومن هنا كانت تبدو أقواله تقميشاً لعدد من آراء الباحثين واجتهاداتهم في قراءة "ألف ليلة وليلة"، على أن ذلك لا يرفع عنه فضيلة التوافّر الجدّي على إغناء البحث بالجمع، والتنسيق، والمقايسة، والتعليل، في وصله بين الجهود المتناثرة، وفتح بعضها على بعض، وتخصيب بعضها ببعض، من داخل هذا

التوجه البحثي المنشغل بالتكوينات والسيرورات والمآلات التي انتهت إليها حكايات "ألف ليلة وليلة". وربما كان في ذلك وسواه ما يصل عمله بإجراء المسح الصحفي الذي يتوخى تغطية موضوعه والإحاطة بإطاره العام ومفاصله الأساسية على هذا النحو من التقصّي والشمول.

3ً ـ من النقد التكويني إلى التحصيل المداري

في منطلق النقد التكويني أن النص النهائي للعمل الأدبي هو محصلة إنشائه التدريجي، ولهذا قد تكون هناك مجموعة وثائق كتابية تسبق تحقق النص، وقد تتغيّر، كماً ونوعاً، حسب المؤلفين والعصور والأعمال التي هي موضوع البحث. وعلى أساس من هذا التعريف يمكن أن نعدّ قراءة جان ألكسان لنص ألف ليلة وليلة، من بعض جوانبها، ضرباً من هذا النقد الذي يُعنى بإبراز خصوصية النص من خلال الكشف عن السيرورة التي انتهت به إلى ما هو عليه من تحققه واكتماله. وخلاصه هذا التوجّه أن توضيح المسار الذي سلكه العمل الأدبي في تناميه، بما يتطلبه ذلك من توضيح لمجمل القضايا أو العمليات التي تحكّمت في ظهوره، هو مشروع هذه المقاربة النقدية.

وإذا كان صاحب القراءة الجديدة، التي نحن في صددها، قد استفاض في جانب أو آخر من جوانب هذا التوجه القرائي، فإن ذلك كان على حساب غيره من الجوانب التي تتصل بتكوين النص السردي، وبما خضع له من تعديلات فنية وأسلوبية، ومن ممارسات تقنية تمسّ البناء وتعيد توجيه الرؤيا الثاوية فيه، فتنحرف بها نسبياً، أو تطوعها كيفياً لمقتضيات رحلة النص وتمايزه التكويني بين البيئات الحضارية المختلفة، ولذلك بقيت أسئلة أساسية من هذا النوع معلقة بين جنبات الدراسة، ولم تنل حقها من التدبّر والإشباع.

وفضلاً عن ذلك، فإن جان ألكسان لا يلتزم في قراءته بهذه القواعد، فقد يبدأ بها هنا، وينصرف عنها هناك، في انتقال كيفي بين فصول البحث، فمن الفصل الأول المنعقد حول أصول الحكايات، ننتقل في مثال الفصل الخامس إلى بحث إمكانية المطابقة بين الداخل النصّي والخارج الموضوعي، أو إلى قياس عناصر حكائية من مكونات "الليالي" على رقعة من التاريخ والجغرافيا، بقصد التنسيب القومي وإنتاج المقولات الخاصة التي يمكن ترتيبها عليه. وهنا ـ كما في غيره من التفاصيل المشابهة ـ تتكشف إشارات التوجّه الإيديولوجي في جاهزيات التناول وأغراضها المسبقة، وهو ما يكسب عمل "ألكسان" شحنة سجالية من جهة، ويصرفه عن الخط الأساسي للبحث من جهة أخرى.

مما سبق، يلاحظ أن قراءة "ألسكان". أنتجت حصيلتها المركّزة على محيط النص، دون أن تتعمق في لحمته الداخلية، أو في طبقاته السردية، فبقيت تتحرك على مداراته وسطوحه، وتراكم ما استطاعت من المعلومات اللازمة، تأييداً أو تفنيداً، في الوقت الذي كانت تكتفي بتسريب بعض الحكايات إلى متنها لمجرد العرض أو الاستشهاد، كما هو الحال في الفصل الثاني الذي يحكي لقاء شهرزاد بشهريار، وفي الفصل الرابع الذي يبحث ويساجل في حكاية "علي بابا".

وعلى خلاف ذلك ينصرف الباحث من تقصّي التكوين إلى تعقب الرحلة إلى الغرب، عارضاً ومقارناً ومنتجاً للأثر في استقبال الآخر له. وإذا كان في هذا المنحى ما يميّز عمله حقاً، وخاصة في الفصل السادس، الذي يعرض فيه لـ"ألف ليلة وليلة في لغات العالم"، فإن ثمّة مأخذاً يمكن أن يسجَّل عليه، ألا وهو نقص المدوّنة المرجعية، المتمثل بتغييب كتاب أساسي وضروري في هذا الموضع من البحث، هو كتاب "ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي" لمؤلفه د. محسن جاسم الموسوي، الذي يتولى بحث هذا الموضوع من عام 1704 (تاريخ ترجمة أنطوان غالان لألف ليلة وليلة) إلى عام 1910م.

لقد بدأ الباحث عمله بالإشارة إلى الجدل الذي بلغ حدّ الفضيحة في مصر عام 1985، وانتهى إلى المطالبة بإدانة الحكايات بتهمة الفسق والمجون والإفساد الأخلاقي، وكانت النتيجة حرق آلاف النسخ من الكتاب، وهو ما أعاد إيراده في ختام كتابه تقريباً، وذلك في الفصل الثامن الموسوم بـ"شهرزاد تعدم حرقاً" وفي ردّ هذه النهاية على البداية التفات إلى خط العمل الأساسي من جديد. وهو ما يمكن إخضاعه لآليات النقد التكويني، التي ألمحنا إلى انخراط "ألكسان" في مدخلها نسبياً، على النحو المفضي إلى تقصّي سيرورات الثقافة، وبحث آثر المحيط ومتغيرات التاريخ الاجتماعي في مآلات "الليالي" بضرب من التناول التكويني الاجتماعي ينعطف على ما بدأ به جان ألكسان في قراءته الجديدة لـ"ألف ليلة وليلة".

❑❑

كتاب
(النص الغائب) تحليل ومناقشة
قراءة الأدب من خلال المفاهيم النقديّة الجديدة

زياد محمد مغامس

أراد الناقد المرحوم الأستاذ محمّد عزّام للكتابة المذكور أن يمتاز ـ وهو من الكتب الهامة التي صدرت قبيل وفاته بقليل ـ لأسباب كثيرة، يعود بعضها إلى جدّة معلوماته، ويرجع بعضها الآخر لأهميّة موضوعه وغنى محتواه، ستعمد هذه الكلمات إلى تقديم الكتاب أولاً، ومن ثمّ تقاربه إجرائياً، أملاً في الوصول إلى فائدة متوخّاة.

قسم الناقد كتابه إلى قسمين اثنين، قسم بحث فيه التناص عند الغرب، وقسمه الآخر تحدّث فيه في مفهوم التناص عند العرب، والكتاب بهذا يميل إلى مفهوم الأدب المقارن، وأقرب ما يشي به عنوان الكتاب (النص الغائب) هو تداخل النصوص ببعضها.

بدأ الكتاب بتعاريف النصّ والتناص عند الغرب، وهي كثيرة نذكر منها:

"إن التناص (تضمينات من غير تنصيص) وهي أنواع؛ عامّ يشترك مع نصوص أخرى، وخاصّ يتناص الكاتب فيه مع نصوص أخرى، وهذا معروف في تراثنا النقدي، وأطلق عليه أجدادنا مسميّات كثيرة منها: الموازنة والاقتباس والمعارضات والنقائض وغيرها، وعرّف النص تعريفات عدّة منها: (إنّه ما يقبل قراءات مشتركة تتساوى مع ماثل وغائب وأنه مدوّنة كلاميّة وحدث وقع في زمان ومكان معيّنين، ثمّ عرف التناص كما ورد في فكر الآخر، كمدخل مناسب للبحث فيما يريده من كتابه فهو (التناص)

ـ **عند الظاهرايتين:** مستويات عدّة غير متجانسة.

ـ **عند السوسيولوجيين:** شيفرة يقوم القارئ بفكها، تتحقق من خلال أشياء ثلاثة هي: المجال والعلاقة والمعنى.

ـ **عند البنيويين:** عمل يحمل باليد، وقوة متحوّلة مكوّنة من نصوص عدّة، متضمنة صاحبها غائب، ينتجها القارئ مع المبدع الأصلي، يتحقّق بتحقّق لساني، وتأويل دلالي ويختلف تحليل الخطاب عن تحليل النص عند (بارت) الذي يميز بين النصّ والأثر الأدبي، فالأثر ماديّ يشغل فضاء فيزيائياً، أمّا النصّ، فهو حقل منهجي، أما "ريفاتير" فهو يجرد النص من حوامله، كما قدّم أفكار الناقد "جان كوهين" الذي درس النصوص معتمداً على الفرضيّات الممكنة، ومن خلال انزياح المعنى.

ـ **عند السيميائيين:** هم كثر، يمكن أن تختصر رؤية أهمهم بالتالي:

- **جوليا كريستيفا:** ترى أن النصّ لوحة فسيفسائيّة مشرّبة بألوان النصوص الأخرى
- **جاك دريدا:** يرى النصّ نسيجاً من تداخلات، ولعبة مغلقة ومنفتحة في آن، ويتألف من عمل ماديّ كرمز حسّي، وموضوع جمالي.
- **إمبر توايكو:** درس فضاء النص الإيديولوجي، وابتعد عن فضائه الحقيقي الفني.
- **جماعة تل كل:** فسّرت النص بمستويات ثلاثة؛ سطحيّة تمثل الكلمات، ووسطى تمثّل الجسد وفيه التناص، وعميقة هي انفتاح الكتابة.
- **لوتمان:** يرى أنّ فهم النصّ يعتمد على مكوّناته التعبيريّة.

ثمّ عرّف التناص بالتالي: (وحدات لغويّة ذات وظيفة دلاليّة تواصليّة تحكمها مبادئ أدبيّة، وتنتجها ذات فرديّة أو جماعيّة) واعتمده منطلقاً للتناص التالي: (نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، أعيدت صياغتها بشكل جديد) وهنا حلّ المفاهيم النقدية التالية:

التناص ـ التفاعل النصّي ـ الميناص ـ المتعاليات النصيّة ـ التعالق النصّي ـ المناص ـ المصاحبات النصيّة ـ التناصيّة ـ البنيات النصيّة ـ من خلال تعاريف: دستويفسكي ـ باختين ـ آريفي ـ ريفاتير ـ جينت. وتوقّف لينتقل إلى مناقشة:

التناص في الأدب العربي القديم:

وجد التناص في الأدب العربي القديم، واتخذ أسماء كثيرةً تقترب من التناص مثل: التضمين التلميح ـ الإشارة ـ المناقضات ـ السرقات ـ المعارضات، وردفتها مصطلحات أخرى: "كالاستيحاء والإشارة والتلميح والسلخ والغصب والإغارة وغيرها، وقد تحدّث نقادنا القدماء في كل ما سبق بإفاضة وكشفت دراساتهم عن رؤيتهم في الخطاب بعامّة، والنص بخاصّة، فالخطاب عند جلّهم وحدة تواصلية إبداعيّة متعدّدة المعاني، أمّا النصّ

فهو عبارة عن تتابع جملي يحققّ أغراضاً اتصاليّة مع متعلّق غائب وأوضح ثلاثة من المفاهيم السالفة هي:

1ـ النقائض: عرّف بها كقصيدة أصليّة يردّ عليها شاعراً آخر بالوزن والقافية والروي، وتتمثّل أكثر ما تتمثّل في الفخر والهجاء، وقد أورد فيها كثيراً من النصوص التي لا نرى داعياً لذكرها، وعرض لنماذج من النقائض الاجتماعيّة والدينيّة، وتوسع كثيراً في نقائض العصر الأموتي التي وصلت القمّة علي أيادي جرير والفرزدق والأخطل، ويمكن أن نتخيل حجم النقائض في تراثنا إذا عرفنا أنّ مهاجاة جرير والفرزدق دامت خمسة وأربعين عاماً، وكان كل منهما يقدّر شاعرية الآخر ويحترمها، رغم أنّهما أفحشا في القول، وتتناص قصائدهما في الوزن والقافية والروي والموضوع والأفكار.

وكان جرير وحده يهاجي ثلاثة وأربعين شاعراً، والمهاجاة هذه وأمثالها، أدخلها الناقد عزّام في باب التناص ولا يرى ذلك دقيقاً لأنّ الشعر يقال فيها وجاهيّاً، أما التناص فهو أميل إلى السرقة الباطنة، والاختلاس الخفي.

2ـ السرقات الشعريّة: هي بيت القصيد، ويوجزها في أن يأخذ شاعر من آخر بيتاً أو قصيدة ويدّعيها لنفسه، كما هي، أو بتعديل طفيف يجريه، وهي معروفة بدءاً من العصر الجاهلي، وصولاً إلى أيامنا، وفي كتاب الوساطة كثير من ذلك، ويجدر التنويه إلى أن التراث المشترك لا يعد من السرقة، وتوسع الناقد عزّام في أنواع السرقة وذكر منها:

الانتحال ـ الاستلحاق ـ الاختزال ـ الاقتضاب ـ الاستعارة ـ الإحسان ـ الإساءة ـ النظر ـ الإشارة ـ النقل ـ العكس ـ التركيب ـ الاهتدام ـ السابق ـ اللاحق ـ المبتدع ـ المتبع، واتبعها باثنين وعشرين مصطلحاً استخلصها من كتب ثلاثين ناقداً عربيّاً قديماً وهنا يظهر الجهد المشكور بوضوح ـ وقسم السرقة إلى أربعة عشر نوعاً، وقسم النقاد القدامى إلى قسمين اثنين:

ـ قسم لا يعدّ ماله علاقة بالتناص سرقة.

ـ قسم آخر يعدّه سرقة.

3ـ المعارضات: سار في دراستها على ذات النهج، كأنّ الشيء يعرض على الشيء، ويقاس عليه وسار في بحث المعارضات سيره في النقائض، بادئاً من الأقدم فالأحدث، بادئاً من قول جميل في العصر الأموي:

عرفت مصيف الحيّ والمتربعّا
كما خطّت الكفّ الكتاب المرجعا

ومعارضة عمر بن أبي ربيعة له بقوله:

ألم تسأل الأطلال والمتربعّا
ببطن حليّات دوارس بلقعا

والقصيدتان تعارضان قول الصمة القشيري:

حننت إلي ريا ونفسك باعدت
مزارك من ريّا وشعباكما معا

وأخذت المعارضات تنمو وتتعدد ويتعدد شعراؤها، حتى أصبحت ظاهرة شاملة في الشعر العربي. ولكي يتوضّح جهد الناقد عزّام نقدّم أسماء الشعراء القدماء الذين عارضوا بقصائدهم قصائد المتنبي:

(الخراز - ابن المعتز - أبو تمام - النواسي - ابن زريك - ابن منقذ - عبد الله الموصلي - صفي الدين الحلي) وغيرهم كثير، ومن المعاصرين درس معارضة البارودي لكل من الشعراء (أبو نواس - الشنفرى - المتنبي - امرؤ القيس - النابغة - عنترة - تأبط شراً - البحتري - أبو فراس - الشريف الرضي - الكميت - التهامي - البوصيري - ابن النبيه) وفي هذا يظهر جهد الشاعر الذي رفع لواء الاتباعية، وجهد الناقد الذي لم يدخر جهداً في إيراد وتحليل ما سبق من الشعر، كما درس قصيدة شوقي التي عارض فيها البوصيري وغيرها كثير.. ليصل إلى أن تناسل النصوص وتداخلها موجود في حياتنا الأدبية، منذ فترة مبكرة، وإن اتخذ تسميات أخرى، الأمر الذي لا يقلل من قيمة تراثنا الشعري أو النقدي، بل يعطيه دفعة جديدة من الحياة، وبخاصة عندما يفسر على ضوء الجديد من مفاهيم العصر.

هذا ما توصّل إليه الناقد المرحوم محمّد عزّام، ويبدو أنّ ما أراده قد توصّل إليه، ولكنّ المتابع، بعد تقديره الكبير للجهد المبذول، وإطرائه على حسن الدقّة في العرض، وللصّحة في اللغة، ممّا يثني به على الناقد، تتبدّى له نقاط، يتمثّل بعضها في مناقشة آراء رولان بارت التي تبدو غريبة وليست مقبولة إلى الآن في راهننا النقدي، كقوله بموت المؤلّف، ممّا يشي بإنكار إبداعه الأوّلي، مما يبدو بعيداً عن موضوع الكتاب (النص الغائب)، وفي رأي بسيط متواضع يُرى أن الدراسة التي تحدّث فيها عن التبئير لا تكفي لأنّها ترتبط بما هو أعمق ممّا ذكر، فهي ترتبط بالكائن الحيّ منذ أيّام طفولته المبكرّة، وصولاً إلى كهولته، مروراً على المؤثّرات المحيطيّة المتنوّعة، لأن الحياة مسرح كبير قائم على التقليد وإن لم تكن كذلك، كيف يتعلّم الطفل الكلام والطعام والمشي؟ وكيف يتعلم الطالب التعبير الجميل، والناقد فنَّ تحليل النصوص ودراستها، والمتابع يريد أن يحدّد تماماً التفريق الدقيق بين الإبداع والسرقة، لأنّ أدبنا العربيّ يعتمد المحاكاة، وهو يسير على عمود شعري ثابت أو ما يشبهه، وإذا كان ذلك كذلك، هل يعني أن أدبنا لا إبداع فيه؟ وأنّ المبدع واحد يصحّ فيه قول عنترة (هل غادر الشعراء من متردّم).

وكثير من شعرنا القديم، كان يعتمد الصيغيّة، كما يعتمد عمود الشعر، والصيغيّة

هي التشابه وبخاصّة في المقاطع، ويلاحظ المتابع أنّ تسعة عشر شاعراً بدؤوا قصائدهم بالمطلع (عفت الديار) منهم الفحول (عبيد ـ امرؤ القيس ـ الحطيئة ـ النابغة ـ بشامة) وقد أوجد جدودنا لفظة الصيغي لأنهم لم يروا في ذلك تناصاً ولا سرقة، يستفيد من ثروته اللغويّة بتعبيره عن الحال نفسها، بأساليب مختلفة.

أما النقائض والتهاجي منها تحديداً، فلا يرى أنّها تدخل في باب التناص، لأنّها تناقل قولٍ ونقضه في وضح النهار، وهل يعقل أن تستمرّ سرقات وتناص خمسة وأربعين عاماً، كما كانت عند جرير والفرزدق، ولم يوردها القدماء في باب السرقات؟! بل أفردوا لها حيّزاً خاصّاً بها سموّه النقائض أمّا التناص بالمفهوم الغربي، فلا يرى أنّ شعرنا سايره، للبون الشاسع بين شعرنا وشعرهم وقصيدتنا تقليديّة رتيبة إلى الآن، باستثناء ما يُسمّى قصيدة النثر، فهي لا تدخل في حيّز التناص لأنّ الدواخل تختلف في الفكر، وحتّى في الألفاظ، ورغم الصيغيّة كان الشاعر القديم يعاني وهو يبدع (زهير صاحب الحوليات، والمتنبي صاحب القول: انتهيت اليوم من قاصمة الظهر) ويلمح ظلٌّ لذلك إلى الآن في إبداع الشعراء، محمود درويش وأدونيس ومحمّد الماغوط، ومظفّر النواب و....

ولا ينظر إلى النصّ الغائب في قصيدة ما إلاّ إذا كان قصديّاً، أمّا ما يرد عفو الخاطر فلا ضير فيه، لأنّ التوقيع الأصلي يبقى لصاحبه، وإن أغير عليه، ويُرى أن البحث يحتاج إلى إيضاحات أكثر في هذا المظنّ، ثمّ وهذا هام جداً، لم ينظر الكتاب إلى التناص في الشعر العربي المعاصر، ولا إلى السرقات التي يستغفل أصحابها القرّاء، ويستغلّون عدم اطلاّع المتلقّي الكافي على أثر / آثار، فينتحلونه كلاً أو جزءاً في الشعر أو في النثر، وكم من أطروحة وكتاب وترجمة، ومجموعة شعرية وقصّة وقصيدة سلخت، وقال بها غير صاحبها في وضح النهار.

ودراسة دقيقة منهجيّة كهذه، تساعد في فهم شعرنا وتقييمه، ووضعه في مكانه المناسب وبخاصّة المعاصر منه، إذا قورن بإبداع من سبقونا، ونظرتنا إلى الانتحال في الشعر تدلّ في جزء منها على أصالة شعرنا وصحتّه ونسبته، وهذا يدحض الشك الذي أثير حوله منذ زمن، ويمكن القول إن الصيغيّة التي مرّ ذكرها، كانت لها أعراف فنيّة تسايرها، ووسائل أسلوبيّة تأخذ بها، ولا تتخلّى عن خصائصها الفرديّة، ولا تصدر إلاّ عن عقول مستوعبة، أفادت من نظريات الآخر وهي تقيس عليه، ثمّ إنّ التناص لا يأخذ مفهومه الحقيقي عندنا، لأنّ ثقافتنا بدأت شفاهية، واستمرت كذلك زمناً طويلاً، وهي حالة تخلّد القديم، أكثر ممّا تمثّل الوعي المبكر به، ونحن نملك ثروة كلاميّة، قد تفوق

أيّة قدرة شفهيّة أخرى، والكتابة تشكّل وعي الإنسان في ثقافته وثقافة الآخر لأنّها تنظّم الوعي الخيالي، وتحيله إلى وعي جمالي واقعي، يشغل حيّزاً في مكان، وبالكتابة ينجز العقل إمكاناته الأكمل، ويستطيع أن ينجز إبداعات مفعمة بالجمال والقوّة، وهنا يمكن أن يطرح سؤال لم يرد في مباحث الكتاب مفاده: هل بدأ التناص شفاهياً أم كتابياً، وهل له علاقة بالوعي الإنساني، أم أنه في غالب الأحوال احتيال وسرقة.

وبما أنّ للتناص علاقة بالوعي المبكر الذي لا تتسنّى دراسته، يرى أنّ دراسته تحتاج إلى دراسة التراث كلاً أو جزءاً، وبعض صيغ اللغات تتغلغل في وعي ولا وعي الإنسان، والعقل المتعارف على تسميته كذلك، ليس فيه إبداع أدبي إلا في النشأة الأولى المبكّرة، وهو يمتلئ أصلاً بالمحاكاة والتكوين المستمد من الآخر، بطريقة ما.

إنّ الماضي يشارك في تشكيل الحاضر، بطرق كثيرة منها التناص الذي يأخذ صوراً من الانزياح اللغوي الذي يبتعد به عن الأصل، لأنّه يلبّي حاجات مستجدّة، وهنا يدخل الإبداع في فنّ القول، لأنّ المعنى الجيد، لا يقال مرّتين بالصيغة نفسها، من لسان المبدع ذاته تماماً كاللوحة التي تختلف عن مثيلتها إذا حاول الفنان إعادتها تماماً، وأخيراً يرى أن التناص يمكن أن يدرس من خلال محورين هما:

1ـ التناص كسرقة: وهذا راهن ماثل في شعرنا، قديمه وجديده، وهو ما لم يتطرق إليه الكتاب رغم أهميّته القصوى، لذلك يرى أن الكتاب كان بحاجة إلى فصل إضافي، يتحدث عما يمكن أن يكون سرقة، متتبعاً مراحلها، ويزيد التفضيل في سرقات شعراء وناشري أيامنا، وهم كثر، نقول هذا، لأن ما قدمته الذائقة الغربيّة من مفاهيم لها علاقة بذلك، رحّب بها بعض لصوص الأدب عندنا، لأنّها أخرجتهم من قفص الاتهام باللصوصيّة، وأصبحت السرقة في عرفهم حقاً مشروعاً بدعوى التناص، والبون شاسع بين فهم المفاهيم وتطبيقها بشكل جيد، وقد كشفت سرقات شعرائنا القدماء وفصل القول فيها، أما في شعرنا الحديث فلم يؤت على ذلك بعد، ونسمع عن محاولة تفكر في تنفيذها السعودية، لها علاقة بما ذكر، إذا لم يحصل ما يعرقل التنفيذ.

2ـ التناص كمفهوم عام: يطبق على تليد شعرنا وطريفه، لا يرى ذا فائدة، لأنّ لسان الفرد الناطق العادي فيه كثير من تناص، ينمو فينا تلقائياً، تلقينا وحفظاً أو تقليداً، يبدأ في الطفولة المبكّرة، ويعزز في المراحل العمرية التالية، وبهذا يستطيع المرء أن يميز بين نص وآخر، وفق ذائقته الجديدة، التي تمكنه من أن يجترح جديداً، يعيد من خلاله ترتيب مفردات الواقع وفق ذائقته الخاصة، ويمكن أن يقاس كم الإبداع

الشعري بكمّ الجديد الذي يطرحه مبدع ما في موضوع يتناوله، وفي مقدار انزياحه عن الآخرين معنى ومبنى، ومن خلال هذا يمكن أن يعاد النظر في مقولة (ما أقل الشعر، وما أكثر الشعراء) وفق مفهوم جديد يعتمد التناص وفق ما قرره أساتذته حداثة وأصالة.

ويبقى أن القول: إن كتاب الناقد المرحوم محمد عزّام، شائق ممتع كان يحتاج إلى إغناء في مواطن، واختزال في مواطن أخرى، ويمكن أن يعد مكملاً لجهده السابق في ميدان النقد، في محاولته ربط القديم وفهمه من خلال الجديد، من خلال الإفادة من النظريات النقدية الوافدة التي عمل عليها طويلاً، وهو يرى الأدب سلسلة متنامية الحلقات.

هذا بعض ما قالت به كتبه السابقة، وقاله هذا الكتاب الجديد؟

❑❑

الموسوعة العربية مفخرة لسورية على مرّ الأيام

محمود الأرناؤوط (*)

مدخل

الموسوعات العربية قديمة جديدة قديمة لأن موسوعات كثيرة ظهرت إلى الوجود منذ بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، وجديدة لأن البعض منها ظهر في أيامنا الراهنة ببلدان عربية مختلفة وبأثواب متنوعة، وقد ظهرت تلك الموسوعات بموضوعات وأسماء مختلفة، أذكر منها(1)

1- موسوعة أحكام المرأة المسلمة: تأليف نشوة العلواني، دار المكتبي، دمشق 1423هـ/2002م.

2- موسوعة أعلام العرب: تأليف مجموعة من المؤلِّفين، بيت الحكمة، بغداد 2000م.

3- موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين تأليف د. خليل أحمد خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2001م.

4- موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين: بإشراف مجموعة من العلماء والأدباء، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، دار الجيل، بيروت 1425هـ/2004م.

5- موسوعة أعلام المغرب: تأليف د. محمد حجّي، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1980م.

6- موسوعة الأوائل والمبدعين في الحضارة العربية الإسلامية، تأليف أ. هاني المبارك، د. شوقي أبو خليل، د. نزار أباظة، دار المنبر، دمشق 1423هـ/2003م.

7- الموسوعة الثقافية، تأليف مجموعة من المؤلِّفين، بإشراف د. حسين سعيد، مؤسسة فرنكلين للطباعة ، القاهرة – نيويورك 1972م.

8- موسوعة حلب المقارنة: تأليف خير الدين الأسدي، أعدها للطباعة ووضع فهارسها محمد كمال، جامعة حلب، حلب 1401هـ/1981م.

9- موسوعة السياسة: رئيس التحرير د. عبد الوهاب الكيالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الرابعة، بيروت 1999م.

10- الموسوعة العربية الميسرة: بإشراف شفيق غربال، دار نهضة لبنان للطباعة والنشر، بيروت 1407هـ/1987م.

11- الموسوعة العربية الميسرة والموسّعة: تأليف د. ياسين صلاواتي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت 1422هـ/2001م.

12- الموسوعة العربية العالمية: تأليف مجموعة من المؤلّفين، الطبعة الثانية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض 1419هـ/1999م.

13- موسوعة علماء المسلمين، تأليف د. عمر عبد السلام التّدمري، المركز الإسلامي للإعلام والإنماء، بيروت 1404هـ/1984م.

14- موسوعة الفقه الإسلامي، تأليف مجموعة من الباحثين، وزارة الأوقاف، القاهرة 1418هـ/1997م.

15- الموسوعة الفقهية، تأليف مجموعة من الباحثين، وزارة الأوقاف، الكويت 1414هـ/1993م.

16- الموسوعة الفلسطينية: رئيس التحرير عبد الهادي هاشم، هيئة الموسوعة الفلسطينية، دمشق 1984م.

17- الموسوعة القرآنية الميسرة: تأليف د. وهبة الزُّحيلي، محمد عدنان سالم، محمد بسام رشدي الزين، محمد وهبي سليمان، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت 1423هـ/2002م.

18- موسوعة مصطلحات علم الكلام الإسلامي: تأليف د. سميح دغيم، مكتبة لبنان، بيروت 1998م.

19- موسوعة مصطلحات العلوم عند العرب: تأليف د. جيرار جهامي، مكتبة لبنان، بيروت 1999م.

20- موسوعة مصطلحات الفكر العربي والإسلامي الحديث والمعاصر: تأليف الدكتور سميح دغيم، مكتبة لبنان، بيروت 2002م.

21- الموسوعة الموجزة: تأليف حسان بدر الدين الكاتب، مطابع ألف باء، دمشق 1970 وما بعدها.

22- موسوعة نضرة النّعيم في مكارم أخلاق الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، تأليف مجموعة من الباحثين، أحدهم كاتب هذا البحث، دار الوسيلة، جدة 1418هـ/1998م.

وهناك مصنَّفات هامة أخذت شكل الموسوعات الكبرى والصغرى نظراً لما تضمنته من موارد كثيرة متنوعة الفوائد، أذكر منها:

1- **ألف باء:** للبلوي(2)، دار عالم الكتب، بيروت.

2- **التذكرة التيمورية** : تأليف أحمد تيمور باشا، لجنة المؤلفات التيمورية، القاهرة 1953م.

3- دائرة المعارف الإسلامية، تأليف مجموعة من المؤلِّفين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دون تاريخ.

4- دائرة المعارف قاموس عام لكل فنٍّ ومطلب: تأليف المعلم بطرس البستاني، دار المعرفة بيروت، دون تاريخ.

5- دائرة المعارف قاموس عام لكل فنٍّ ومطلب: بإدارة د. فؤاد أفرام البستاني، بيروت 1958م.

6- دائرة معارف القرن العشرين: تأليف محمد فريد وجدي، الطبعة الثانية دار المعرفة، بيروت 1971م.

7- القطوف الدانية (يضم مجمل آثار العلَّامة الدكتور شاكر الفحَّام) جمعها وصنَّفها وقَدَّم لها محمود الأرناؤوط، الهيئة السورية العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2007م.

8- كَشَّاف المصطلحات والفُنون: للتهانوي، تحقيق د. علي دحروج، إشراف وتقديم ومراجعة د. رفيق العجم، مكتبة لبنان، بيروت 1996.

9- المعارف: لابن قتيبة، تحقيق د. ثروة عكاشة، دار المعارف، القاهرة 1969م.

10- معلمة المغرب، تأليف مجموعة من المؤلِّفين، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الرباط 1410هـ/1989م.

11- المنجد في اللغة والأعلام: تأليف مجموعة من الباحثين دار المشرق، بيروت.

12- هِجَرُ العلم ومعاقله في اليمن: تأليف القاضي إسماعيل بن علي الأكوع، دار الفكر، دمشق دار الفكر المعاصر، بيروت 1416هـ/1995م.

وهناك أسفار جليلة خلَّفها الأسلاف في مختلف أبواب المعرفة أخذت طابع الموسوعات على الرغم من كونها متخصصة في فنٍّ واحد من الفنون، أذكر منها:

1- الأنساب: للسمعاني، تحقيق مجموعة من الباحثين، منشورات محمد أمين دمج، بيروت 1976 – 1984م.

2- تاريخ مدينة دمشق: لابن عساكر:

أ- طبعة مجمع اللغة العربية بدمشق تحقيق مجموعة من المحقِّقين دمشق 1951 – 2008م.

ب – طبعة دار الفكر، بيروت 1995 – 1998م.

3- **تحفة الأشراف بمعرفة الأطراف:** للمزِّي، تحقيق عبد الصمد شرف الدين، المكتب الإسلامي، بيروت(3).

4- **تفسير مبهمات القرآن:** للبلنسي، تحقيق د. حنيف بن حسن القاسمي، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1991م.

5- **شذرات الذهب في أخبار من ذهب:** لابن العماد الحنبلي، تحقيق محمود الأرناؤوط، بإشراف عبد القادر الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق 1986 – 1996م.

6- **فهرس الفهارس والأثبات:** للكَتَّابي، تحقيق د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1982م.

7- **كشف الظُّنون عن أسامي الكتب والفُنون(4)** لحاجي خليفة، مطبعة الحكومة التركية، إستانبول، 1941 – 1943م.

8- **مجمع الأمثال:** للميداني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه القاهرة 1977م.

9- **مجمع بحار الأنوار:** للفُتَّني، تصحيح عبد العزيز رباح، دار الإيمان، المدينة المنورة، الطبعة الثالثة، 1994م.

10- **مجمع الزوائد ومنبع الفوائد:** للهيثمي، مكتبة القدسي، القاهرة 1932 – 1934م.

11- **معجم البلدان**، لياقوت الحموي دار صادر بيروت 1995م.

12- **المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار:** للمقريزي، تحقيق د. أيمن فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن 2002م.

و«الموسوعة» أو «دائرة المعارف» مرجع يرمي إلى تلخيص مسائل المعرفة، وعرضها في أسلوب يجمع بين الدِّقة العلمية، والوضوح والبعد عن الإطالة.

وتقديم الموسوعة لقارئها إجابات عن كل ما يمس حياته أو يريد معرفته في الحدود التي رسمتها لنفسها. إنها تجمع في صعيد واحد المعرفة الموزعة في مجالات شتى... ويطلق على الموسوعة اسم الموسوعة العامة إذا تناولت مسائل المعرفة في كل فروعها. أما إذا اقتصرت على مسائل فرع واحد من فروع المعرفة أو عدة فروع شديدة الترابط والاتصال فتسمى الموسوعة المتخصصة. وتنهج الموسوعة في ترتيب موضوعاتها وبحوثها أحد طريقين:

الأول النهج الهجائي، فتسرد المقالات فيها متتابعة على اختلاف موضوعاتها ومضامينها، لا ينظمها إلا تتاليها وفق حروف الهجاء. فمن أراد الاطلاع على موضوع تطلّبه في الحرف الذي يبدأ به.

والثاني: التبويب الموضوعي، وتصنّف

المعارف [فيه] حسب فروعها.

وتعالج موضوعات كل فرع من فروع المعرفة على حدة. ويلتزم كثير من الموسوعات النهج الهجائي في ترتيب الموضوعات ضمن الفرع الواحد... ولقد أصبحت الموسوعات العامة الشاملة والموسوعات المتخصصة معلماً بارزاً من معالم حضارتنا الحديثة، وإنجازاً ثقافياً من أهم منجزاتها. ذلك بأن العصر الحديث، وهو عصر التخصص الدقيق الضيق، وعصر تفجر المعرفة وتدفق المعلومات وتنوعها، قد أصبح أشد حاجة إلى الموسوعة، وأكثر تطلباً لها، فهي الأداة الطيعة التي تلبي قارئها فيما ينشده من المعرفة، ليستكمل ما نقصه، وليطلع على ما توجب عليه مقتضيات العصر والبيئة أن يلّم به، فالموسوعة الحديثة تحمل لقارئها ثقافة العصر بكل جوانبه واهتماماته، وتضع بين يديه خلاصة ما انتهى إليه التقدم الإنساني في جميع ميادين المعرفة، وتثير فيه رغبة المطالعة والبحث والاستزادة من العلم ويشارك في إعداد الموسوعة وتحريرها في العصر الحاضر جمع غفير من كبار العلماء والمتخصصين يقدمون في بحوثهم ومقالاتهم خلاصة حصاد التجربة الإنسانية وثمرات خبراتها في مختلف ميادين العلم والمعرفة، لتتيح لقارئها أن يعيش عصره بكل قضاياه واهتماماته ومشكلاته، ثم هي تنمّي شخصيته وهويته بما تبسط بين يديه من مظاهر حضارة الأمة وتراثها الأصيل(5).

الموسوعة العربية موضوع هذا البحث

«وكانت فكرة إصدار موسوعة عربية شاملة حلماً أو طموحاً يبدو عزيز المنال، ومشروعاً يتطلع كل مثقف عربي بشغف إلى تحقيقه. وقد تبنت الجمهورية العربية السورية فكرة هذا المشروع سنة 1952، واقترحت إدراجه في جدول أعمال مؤتمر وزراء المعارف العرب الذي عقد في جامعة الدول العربية بالقاهرة سنة 1953.

وفي ذلك المؤتمر اتخذ قرار بتوصية الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية بمتابعة المشروع وتكليف لجنة من كبار المفكرين إنجاز «دائرة معارف عربية عامة».

وبقيت تلك التوصية مدار بحث ومداولة في الاجتماعات المتتالية للإدارة الثقافية، ثم للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، من غير أن يأخذ المشروع طريقه العملي إلى التنفيذ، مع إجماع الأوساط العلمية العربية على أهميته. وأمام بطء الجهات المسؤولة في التحضير للعمل، ومع الإحساس بالحاجة الماسة إلى موسوعة عربية تكون مرجعاً في ميدان العلم والمعرفة، اتخذت القيادة السياسية في سورية قراراً بإحداث «هيئة الموسوعة العربية»(6). ويعرف القارئ الكريم أن الإقدام

على مثل هذا الإنجاز العلمي الضخم يتطلب جهوداً ضافية، ويحتاج إلى فريق عمل كبير متنوع الخبرة والاختصاص، وفقاً لسعة آفاق العمل وتشعب متطلباته وأدواته العلمية والإدارية والتقنية، ولكن هذا الاستشراف - لجسامة التجربة المحفوفة بالصعوبات - لم يحل دون المضي في معالجة الصعوبات وتذليل المعضلات التي واجهتنا، واضعين في الحسبان مجمل الاحتمالات المتوقعة في تجربة جديدة من هذا القبيل. ولقد كان في صدارة اهتمامنا التركيز على تخيّر محتوى الموسوعة وتحقيق القدر المقبول من المساواة بين فروع المعرفة وشعابها فيه، فاستأنسنا لإنفاذ ذلك بالموسوعات العالمية واصطفينا منها ما نحن في حاجة إلى معرفته من الحضارة الإنسانية فحررناه بأقلام عربية. ولم نلجأ إلى الترجمة إلا عند الضرورة.

وراعينا أن نوفر للقارىء مادة علمية كافية من تراثنا العربي بإيلائنا الحضارة العربية حقها من العناية والاهتمام، بالقدر الذي رأيناه ضرورياً لاطلاع الأجيال العربية على ما قدمه علماؤنا للبشرية من إنجاز علمي يُبْسَط بين أيديهم ليكون حافزاً لهم على التحصيل العلمي، والمشاركة الفاعلة في متابعة رسالة أُمتّهم وإسهامها في صنع الحضارة البشرية، مع الحرص على الدقة العلمية، وعلى التمسك بروح العلم والإنصاف والأمانة والوثائقية، وعلى تقديم الموضوعات بمنهجية تراعي التباين المعرفي بين الناشئة والمثقفين ثقافة لا يطغى عليها التخصص الصرف» (7).

«والموسوعة العربية» هذه تحاول حضّ طلبة العلم في الجامعات وخارجها على المزيد من التحصيل والاستقصاء المعرفي والمحاكمة العقلية، وترمي إلى سدّ فراغ أغفلت الموسوعات العالمية فيه مكانة الحضارة العربية، أو لم تفها حقها حين لم تبرز إسهامها في الحضارة الإنسانية كما يقضي الإنصاف وتستدعي حقائق البحث والتأريخ. وإذا كانت هيئة الموسوعة العربية قد وضعت في الحسبان أن تعير الجانب المحلي (سورية وبلاد الشام) فضل اهتمام، فإنها لم توفر جهداً في إبراز أي معلم مهم في أي قطر من أقطار الوطن العربي، بل تحاول رصد كل ما هو جدير بالبحث والتتبع والتعريف لتقييد ماله من أصالة وعراقة، علمياً وتاريخياً واجتماعيا وفنياً بالقدر الذي يبدي وجه الحقيقة الخالصة، من غير تزيد، أو تعصب، ومن غير تحيّز أو إغفال أو موارية، كي يبدو العرب والعروبة وحدة متكاملة في معايير العلم والعقل، فالعروبة في نظر هيئة الموسوعة وحدة شعور وانتماء ومصير، وأمل مستقبلي، وبهذا التصور تسعى «الموسوعة» إلى تقديمها للقارئ جاهدة في رسم ملامحها ومقوماتها الأصيلة كما تولي الحضارة الإسلامية وإنجازاتها

العظيمة ما تستحقه من عناية واهتمام. وعلى هدي هذه المنهجية كان المنطلق إلى العمل بتأليف الهيكل العام لهيئة «الموسوعة» كما ورد في نظامها الداخلي، وتنفيذاً لما جاء في المرسوم التشريعي القاضي بإحداثها، فجعل ملاكها العلمي في ثمانية أقسام هي: قسم الحضارة العربية، قسم الآداب واللغات الأجنبية، قسم العلوم الإنسانية، قسم العلوم البحتة، قسم العلوم التطبيقية، قسم العلوم الطّبية، قسم العلوم القانونية والاقتصادية، قسم التربية والفنون. ويضم كل قسم عدداً من الشُّعَب المتخصصة والفروع. وتتعاون هذه الأقسام بروح المشاورة العلمية وتبادل الآراء، وخاصة في الموضوعات المشتركة المتداخلة لتصل إلى ما يلقى القبول والموافقة من الجميع... وقد سعت «الموسوعة» إلى تهيئة الوسائل والأدوات المطلوب توافرها في إنجاح العمل، كتوفير الأجهزة العلمية الحديثة وإقامة شبكة حواسيب تعتمد أحدث البرامج، وتدريب العاملين في الهيئة على استخدامها، وإحداث مكتب فني يشرف على إخراج «الموسوعة» وطبعها، إلى غير ذلك مما تتطلب البداية من إجراءات وإعداد وزمن لاستكمال مقومات العمل الفعلي، واكتساب الخبرة الضرورية(8).

مدراء هيئة الموسوعة العربية وإنجازات كل منهم

لقد تعاقب على إدارة العمل في هيئة الموسوعة العربية بدمشق أربعة مدراء عامين ولكل منهم صفاته وخبراته وإنجازاته في ركب مسيرة هذه المعلمة العلمية والأدبية الكبرى، ولكل منهم لمساته عليها خلال فترة إدارته للعمل فيها.

أول أولئك المدراء هو أستاذنا الجليل الدكتور شاكر الفَحَّام (العلَّامة الأديب المحقِّق المدقِّق المتفنن) الرئيس الحالي لمجمع اللغة العربية بدمشق(9)، الذي كان من وراء وضع البرامج العلمية للموسوعة العربية، ومن وراء انتقاء العلماء والباحثين الذين أسهموا بكتابة وتحرير ما كُتب في «الموسوعة» من المواد العلمية والأدبية، ومن خلال اختيار المداخل التي تم اختيارها لتثري «الموسوعة» بكل مفيد نافع. ووجّه إلى اعتماد المصادر التراثية القديمة، والتعويل عليها فيما يُكتب ويُحرّر من المواد والمداخل التي قُدِّر لها أن تشكّل الأرضية التي بني عليها هيكل «الموسوعة» بصورة عامة. وكان يدقّق كل مادة تصل إلى يده تدقيقاً يحاكي ما كان عليه حال أسلافنا من العلماء الأعلام الذين جاد بهم الزمان على هذه الأمة عبر قرون الرِّفعة والمنعة، ومن عرف هذا العالم الكبير معرفة حقيقية عَلم عِلم اليقين كم

هو بعيد الغور في شؤون العلم عامة وشؤون البحث والتحقيق خاصة، ناهيك عن شؤون الأدب القديم والحديث الذي هو أحد أساطينه الكبار في أيامنا. «ولقد رأيت في أستاذنا الفحام من الحصافة والبراعة وبعد الغور في فقه النص الأدبي ما لم أكن أتوقعه. ولقد أوتي من الإخلاص للعمل الذي يتولاه ما لا مزيد عليه، يُقرّ له بذلك كل من أتيح له العمل تحت جناحه في الوزارات التي تولاها والمؤسسات التي أدار العمل بها.

ولقد صرفته مهامه الإدارية الكثيرة خلال السنوات الأربعين الأخيرة عن الانقطاع للتأليف والبحث والتحقيق، فأودع خبرته بذلك في أذهان تلامذته وأضرابهم، فعرفوا فضله وأشادوا به، وأثنوا عليه الثناء العطر»(10).

وقد اقتضت حكمة الله عز وجل أن لا يصدر أي مجلد من مجلدات «الموسوعة العربية» إبّان إدارته لها.

«وقد قال لي الأستاذ الدكتور مسعود بوبو– وهو الذي خلفه في إدارة «الموسوعة العربية» – حين سألته عن عمله في «الموسوعة» على هامش أحد الاجتماعات التي كنا نحضرها معاً في هيئة تحرير «مجلة التراث العربي» حين كنت أميناً لتحرير المجلة، وكان هو عضواً في هيئة تحريرها: «الحقيقة نحن نعمل على استكمال ما بدأ به أستاذنا الدكتور شاكر الفَحّام، فهو الذي حرث الأرض وزرع، وسقى وجهد إلى أن استوى الزّرع على سوقه، ونحن نجني ثمار زرعه ونقدمه للناس(11).

وكنت في عداد من وقع اختيار أستاذنا الفحام عليه من الباحثين للإسهام بكتابة تراجم الأعلام من متقدمين ومُحْدَثين، فوضع بذلك إكليلاً على رأسي لا أستطيع ردّ جميله فيه ما حييت(12). وأشهد بأنني استفدت الكثير الكثير من توجيهات أستاذنا الفَحّام في أمر تدوين سير الأعلام، على الرغم من أنني عملت سنوات طويلة في تحقيق كتب التراجم، وأسهمت بإخراج عدد كبير منها(13)، وفي كتابة الأبحاث المتصلة بسير الأعلام من متقدمين ومُحْدَثين لـ «موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين» التي تصدرها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بتونس، ولـ«موسوعة البابطين الأعلام العرب والمسلمين في القرنين التاسع عشر والعشرين» ولـ «الموسوعة الإسلامية» بإستانبول، فأستاذنا الفَحّام جبل من جبال العلم والأدب، ومثله يستحق كل إجلال وتكريم وإحسان، ليس من سورية وحدها بل من بلدان الوطن العربي كله، مدَّ الله في عمره وعافاه وختم لي وله بالحسنى وأقرَّ عينه برؤية «الموسوعة العربية» العزيزة على قلبه وقد اكتمل عقدها وبدأ النّفع بها إن شاء الله.

وثاني أولئك المدراء هو الأستاذ الدكتور

مسعود بوبو (الأستاذ الجامعي والنحوي المتمرس والباحث المتأني)(14) الذي تولى إدارة العمل في «الموسوعة العربية» عقب تفرغ أستاذنا الدكتور شاكر الفَحّام للعمل كرئيس لمجمع اللغة العربية بدمشق. وقد جهد الدكتور بوبو الجهد البالغ في سبيل استكمال ما بدأ به أستاذنا الفحام من الحرص على صدور «الموسوعة» بأفضل حلّة شكلاً ومضموناً، ولا غرو، فقد تأثر الدكتور بوبو بالعلَّامة الأستاذ أحمد راتب النَّفَّاخ(15) من حيث الدِّقَّة والتأني والتريث في إبداء الرأي في أي موضوع يَعرض له أو يُعرض عليه، وكان يشبع – أي بحث يقع بين يديه – قراءة ومناقشة قبل أن يبت في أمره. وتمم ذلك وأكده بعد غور في شؤون العربية وفقه اللغة، وممارسة طويلة لتحبير الدراسات والبحوث والمقالات التي نشرها في الصحف والمجلات المختلفة، وعزَّز ذلك إلى حدٍّ بعيد تجربته الغنية في الإشراف على بعض الرسائل الجامعية ومناقشة لبعضها الآخر.

وقد صدر إبَّان إدارة الدكتور بوبو للعمل في هيئة الموسوعة العربية المجلدان الأول والثاني منها، ثم اخترمته المنية في باريس في أثناء زيارة قام بها لفرنسا أواخر سنة 1999م وهو أشد ما يكون حرصاً على استكمال نشر المجلدات المتبقية، وفارق الدنيا قبل أن يتحقق حلمه برؤية مجلدات «الموسوعة» مطبوعة بتمامها.

ثم آل أمر إدارة العمل في هيئة الموسوعة العربية إلى الأستاذ الدكتور سعيد محمد الحفّار (عالم الأحياء والأغذية الشهير والأستاذ الجامعي القدير)(16) الذي كانت له لمسات مشهودة في إغناء الجوانب العلمية في مجلدات «الموسوعة» التي صدرت إبَّان إدارته للعمل بها وهي الثالث والرابع والخامس والسادس والسابع والثامن. وقد تسلّم الدكتور الحفَّار إدارة العمل في «الموسوعة» عقب رحلة طويلة في ميادين البحث والتدريس في سورية والخليج العربي، وعقب تجربة غنية في شؤون إعداد الموسوعات وتحريرها، نتج عنها صدور «الموسوعة البيئية الشعبية» و«الموسوعة البيئة العربية الكبرى». وبعد أن نال عدداً من الجوائز العربية الرَّفيعة، يضاف إلى ذلك كله حسن تصرف في شؤون العمل، وحسن سمت وفضل لا ينكره عليه أحد، أقرنه بالبعد عن الخوض فيما لا يعنيه من الأمور. وانتقل إلى الدار الآخرة قرير العين بما صدر في أيامه من مجلدات هذه المعلمة الكبرى التي ستفخر بها سورية على مرّ الأيام إن شاء الله.

ثم آل أمر إدارة العمل في هيئة الموسوعة العربية إلى الأستاذ الدكتور محمد عزيز شكري (الحقوقي الكبير والخبير الشهير في شؤون القانون الدولي والأستاذ الجامعي القدير والإداري المحبوب)(17) وقد تسلَّم الدكتور شكري إدارة العمل في «الموسوعة

العربية» عقب رحلة طويلة في الشؤون الدولية والدبلوماسية والعلاقات الإنسانية، حضر خلالها عدداً كبيراً من المؤتمرات رئيساً لوفود سورية مختلفة، وبعد رحلة غنية في شؤون التأليف بالعربية والانكليزية فيما يتصل بشؤون القانون الدولي وحقوق الإنسان وحقوق الشعوب المضطهدة في هذا العصر.

ويكفيه شرفاً أنه كان أصغر أستاذ اعتلى منبر التدريس في كليتي الحقوق والشريعة بجامعة دمشق، ولم يكن قد تجاوز السابعة والعشرين من العمر في حينها.

وقد انعكست خبرات الدكتور شكري المختلفة وشخصيته المحببة وحضوره المميز على العمل في هيئة الموسوعة العربية، فنشط فريق العمل العلمي الكبير في مختلف المجالات والاختصاصات، ومعه الفريق الإداري أيضاً، في إنجاز عشر مجلدات مطبوعة من «الموسوعة» وهي التاسع، والعاشر، والحادي عشر، والثاني عشر، والثالث عشر، والرابع عشر، والخامس عشر، والسادس عشر، والسابع عشر، والثامن عشر، والتاسع عشر، بفترة زمنية قياسية، وبإتقان ودقة وحسن إخراج يشهد به كل من اطلع على المجلدات المذكورة، وإنما تعوم السفينة بربَّانها، وليس ذلك وحسب، فقد انتهى تجهيز المجلدات الثلاث المتبقية من مجلدات «الموسوعة» للطبع بعد أن أنجز الباحثون من ملاك «الموسوعة» ومن خارجها كتابة البحوث المطلوبة منهم، وأذكر أنني سلّمت البحث الأخير من الأبحاث الخمسين التي أسهمت بكتابتها لـ «الموسوعة» قبل ما يزيد على الثلاثة أشهر من هذا اليوم نزولاً عند تعليمات وتوجيهات الدكتور شكري لقسم التاريخ والحضارة الذي اقتصرت صلتي بـ «الموسوعة» عليه، وسيصدر المجلد العشرون من «الموسوعة» أوائل شهر نيسان من هذا العام 2008م إن شاء الله(18)، وربما صدر المجلدان الأخيران منها خلال هذا العام أيضاً.

خاتمة

وخلاصة القول: إن «الموسوعة العربية» التي صدرت مجلداتها التسعة عشر إلى الآن، ستكون مفخرة لسورية على مرّ الأيام، وستصبح معيناً لا ينضب لأبناء هذا الجيل وأبناء الأجيال اللاحقة من العلماء والأدباء والباحثين من العرب ومن الناطقين بالعربية في مشارق الأرض ومغاربها، وسيجد الباحثون فيها ضالّتهم المنشودة فيما يتعلق بالموضوعات المنشورة بها بصورة عامة.

وأخيراً أقول: لا يملك الباحث المنصف الذي تقع مجلدات «الموسوعة العربية» بين يديه إلا أن يقول: يحق لسورية أن تفخر بأنها قدمت لأبناء العربية وللناطقين بها في جميع أرجاء الأرض أفضل موسوعة عربية معاصرة بجميع المقاييس.

الهوامش

(*) عضو جمعية البحوث والدراسات في اتحاد الكُتَّاب العرب، عضو الجمعية السورية لتاريخ العلوم، باحث ومحاضر في قسم التخصص بمعهد الفتح الإسلامي بدمشق، له مؤلفات وتحقيقات كثيرة شهيرة.

(1) رتبت أسماء الموسوعات المذكورة في هذه القائمة وما بعدها على حروف المعجم، ومنها ما هو كبير في مجلدات، ومنها ما هو صغير في جزء أو بضعة أجزاء.

(2) هذا الكتاب من أهم الكتب التراثية النفيسة التي تحتاج إلى تحقيق وضبط وفهرسة، ولعل إحدى الجهات تبادر إلى نشره.

(3) ثم صدرت طبعة جديدة من هذا الكتاب القيِّم عن دار الغرب الإسلامي ببيروت بتحقيق د. بشار عواد معروف.

(4) وقد قمت بتحقيق «مقدمة» هذا السِّفر الجليل ونشرتها دار البلخي بدمشق سنة 2006، وأعادت نشرها سنة 2007م.

ولحاجي خليفة أيضاً كتاب هام آخر اسمه «سلم الوصول إلى طبقات الفحول» وقد قمت بتحقيقه بإشراف أستاذي وصديقي العالم التركي الدكتور أكمل الدين إحسان أوغلي، وسيصدر في إستانبول قريباً.

(5) عن كتاب «القطوف الدانية» (الذي يضم مجمل آثار أستاذنا العلَّامة الدكتور شاكر الفحام حفظه الله) (184/2 – 190) طبع الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق 2007م باختصار وتصرف يسير.

(6) لتمام الفائدة انظر الكُتيب الذي أصدرته هيئة الموسوعة العربية بدمشق سنة 1985، المتضمن نصّ المرسوم التشريعي الذي صدر بإحداث هيئة الموسوعة.

(7) عن تقديم الأستاذ الدكتور مسعود بوبو للمجلد الأول من «الموسوعة العربية» (9) إصدار هيئة الموسوعة العربية، دمشق 1998 بتصرف يسير.

(8) عن الكلمة التي تلت تقديم «الموسوعة العربية»ص(11) باختصار وتصرف يسير.

(9) انظر الكلمات التي قيلت فيه في حفل التكريم الذي أقامه له اتحاد الكُتَّاب العرب، بدمشق، وذلك في الكتاب التكريمي الصادر عن الاتحاد المذكور سنة 2006م، وقد كانت لي في الحفل المذكور كلمة اعتز بها.

(10) عن تقديمي لكتاب«القطوف الدانية» (7/1).

(11) عن هامش ص (7) من تقديمي لكتاب «القطوف الدانية».

(12) وقد جاء اختياره لي للإسهام في كتابة

التراجم لـ«الموسوعة العربية» في أثناء قراءته لمادة كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» الذي تولى التقديم له، وشاركه في التقديم له أيضاً والدي وأستاذي العلّامة الشيخ عبد القادر الأرناؤوط رحمه الله، ونشرته مكتبة دار العروبة بالكويت، ودار ابن العماد ببيروت سنة 2001م، وقدمني لهيئة الموسوعة العربية في زيارة خاصة لهذا الأمر قمنا بها معاً لمقر هيئة الموسوعة العربية آنذاك.

(13) انظر أسمائها في كتابي «سيرتي بقلمي وأقلام ثلّة من أصدقائي» ص(24 – 37) الصادر عن دار المأمون للتراث بدمشق بمناسبة بلوغي الخمسين.

(14) انظر ترجمته في كتابي «مقالاتي في مجلة التراث العربي» ص (155 – 156) طبع مؤسسة النوري بدمشق 2007م.

(15) انظر ترجمته في كتاب «القطوف الدانية» (415/2 – 427) وفي كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» ص (183 – 185) طبع مكتبة دار العروبة بالكويت، دار ابن العماد بيروت سنة 2001م.

(16) انظر ترجمته في كتاب «إتمام الأعلام» للدكتور نزار أباظة (75/2) طبع دار الفكر بدمشق ودار صادر ببيروت سنة 2007م.

(17) انظر بشأن التعريف به كلمة أستاذنا العلّامة الدكتور شاكر الفحّام، وكلمة الأستاذ الدكتور موفق دعبول في حفل استقباله عضواً عاملاً في مجمع اللغة العربية بدمشق. مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد التاسع والسبعون الجزء الثاني ص (400–417).

(18) وسيصدر مع المجلد المذكور أيضاً كتاب هام يضم عدداً كبيراً من الأبحاث التي كتبت على أيدي مجموعة كبيرة من الباحثين السوريين من العاملين في «الموسوعة» والمتعاونين معها فيما يتعلق بمدينة دمشق بمختلف الأمور الجغرافية والتاريخية والأدبية والأثرية والبيليوغرافية وغيرها، نزولاً عند توجيه المدير العام للموسوعة الأستاذ الدكتور محمد عزيز شكري، وقد كان لي شرف الإسهام في الكتاب المذكور ببحث عنوانه: «معجم ما أُلّف عن دمشق قديماً وحديثاً».

❑❑

الأنا والآخر في رواية (عقارب الوحل) للروائي الفلسطيني يوسف الأبطح

مانيا بيطاري

نظام النص :

يبدأ النص باختلال التوازن، الذي تمثل بمحاولة سحر إغراء محمود صديق رزق، ليكون بديلاً، يريحها من عذاباتها واضطهاد رزق لها على الرغم من أنها تجر رزق لاضطهادها، وتتلذذ بذلك. ولما بدأت الرواية باختلال التوازن انتفى وجود الاضطراب الذي يفتتح القصص التقليدية، مما يؤكد أن حالة القلق واختلال التوازن هي الحالة الأولى المسيطرة على الشخصيات. و حين يسعى محمود لترتيب الأمور بين الزوجين لا يجد سبباً مقنعاً في الاضطهاد، بل يجد سبباً في تمسك رزق بها، وهنا تتلامح خيوط الاختلال الأعمق، الذي يتوارى وراء هذا الاختلال الطافي؛ فرزق في حالة بحث عن غريمه، الذي قتل زوجته وابنته، ومع ظهور هذا الاختلال يتزامن ظهور أكثر من اختلال آخر لتأجيل كشف الحقيقة وشد القارئ، فهناك اختلال يخص شخصية سحر وشخصية أم رزق وأم نايف الطفسية. إذاً، لا يستخدم الراوي تقنية الخطف خلفاً على نحو تقليدي وفق مسار أفقي، إنه يلجأ إلى التشظية أولاً، وإلى لعبة الظهور والخفاء، ثانياً وإلى الإيهام ثالثاً؛ إذ يتوهم القارئ في البداية أن اختلال التوازن في مسار حياة سحر هو الاختلال الأول، إلا أن خيوط السرد تنفي أن يسلم النص نفسه بهذه السذاجة؛ فيتطور النص، وتسير الأحداث إلى الاضطراب المعاكس لخلق توازن متمثل بالانتقام؛ لهذا نصف هذه الشخصيات بالإيجابية؛ لأنها استطاعت أن تحقق نفسها .

الشفرة التأويلية "شفرة الألغاز":

توسل الكاتب بأكثر من طريقة للتشفير التأويلي: أولاً التساؤل الأولي عن الفتاة الغائبة وراء ضمير الغائب "هي": "إنها

نسخة مطابقة عنها" ص 9 . ثانياً من خلال إضفاء تيمة فرعية، وهي البحث عن الحقيقة وتوسيع دائرة الغموض وتعددها: "تعرف بها في أحد دور الدعارة والقمار التي يتردد عليها بحثاً عن غريمه بعد عودته من السفر" ص 10

وعلى الرغم من حرص الكاتب على بناء النظم الدالة وفق آلية اللغز، فإنه لم يتورع عن تحدي القارئ؛ لهذا لجأ إلى البوح بالسر ولكن على نحو أكثر حيرة؛ لأنه يترك اسم زوجته مجهولاً، ومعه يترك القارئ في حالة تتبع للتمييز بين الزوجة وسحر: "لا حدود لتطلعاته ومعاناته بعد مأساته التي تعرض لها في موت زوجته وابنته على يد قتلة سجلت في سجلات الدولة ضد مجهول" ص 11

و تبقى الطرق مشروعة لإبقاء اللغز حافزاً على استمرار ساردية القارئ، ومنها التنقلات السريعة بين الحاضر والماضي البعيد والماضي القريب والقصص المبتورة وتضمين القصص، مثل قصة أم رزق: "لم يعد يستطع التعامل مع زملائه في المدرسة بعد فضيحة أمه" ص 10 .

الشفرات الإيحائية : إن الشفرة المهيمنة هي شفرة القلق، وتجلى ذلك أولا من خلال الشخصيات، وهي شخصيات على حافة القلق دائماً، لنأخذ شخصيتي سحر ورزق. تعاني هاتان الشخصيتان من قلق وجودي لتماثلها نماذج قد سبقتها وعرفتها؛ لهذا هي لا تطمئن لتلك المماثلة، فتنزع إلى التعالي أمام هذا النموذج والانزياح عنه، إنها ليست رواية الأنماط بقدر ما هي رواية تحريك الأنماط ، وهذا مرتبط بالتيمة المسيطرة على الرواية إنها تيمة القلق، مثلاً، سحر التقطها رزق من أحد بيوت الدعارة من بلد أمه، فهي من بنات الهوى، وهذه علامة كوَّنها القارئ لتوازي علامة كوَّنها عن أم رزق، وهذا التوازي في العلامات يعقبه محاولة للاختلاف في علامات تتبنين ضدياً "فسحر محبة لرزق، و" تحلم أن تكون أماً لأطفال تتجبهم تربيهم كما تريد " ص 19، وهي أكثر عفة وخلقاً من أم رزق على الرغم من أنهما من منبت واحد؛ إذ تفزع "سحر" من تصرف أم رزق مع ابنها: " يا إلهي، الحيوان لا يرضاها، لماذا لم تمسخها قردة" ص 30

إن هذا التوازي العلاماتي القلق بين سحر وأم رزق يتوارى خلف توازٍ معلوماتي بين سحر وزوجة رزق "شهلة"، ويتطور التشابه المعلوماتي بدوره لينتج التشابه العلاماتي؛ أي يخص الصفات النفسية لكل من الشخصيتين: الحرمان من جو الأُلفة في العائلة، الذي تحاول سحر أن تعوضه في بناء أسرة نموذجية، وتحاول شهلة أن تجده في حب رزق لها ولابنته. سحر تفقد الجو الأسري بسبب طمع الأخوة، وشهلة تتوق

للتخلص من ضعف الأم أمام طمع الأخ حسين وتكاسل الأب. وننوه هنا إلى أن الكاتب لا يسرد الوحدات السردية (العلامات) على نحو مباشر، فحين ينتهي رزق من سرد قصة شهلة بنت أم حسين بحيادية مطلقة دون الإشارة إلى أن شهلة كانت زوجة له، تعقب سحر قائلة: " عندي ما فيه الكفاية من تلك العاهات: "كانوا يتخاطفون حقيبتي من يدي حين أعود إلى البيت، لم يسألني أحد منهم أين كنت" ص 19 .

إذاً، تمثلت الشفرة الإيحائية "القلق" بالتوازي القلق بين العلامات والمعلومات للشخصيات، وتمثلت أيضاً في الممانعة التي تبديها تلك العلامات، وتطبع عمل القارئ بالإيجابية، و التفاعل، و التفكر في النص، والمطالبة بقارئ خبير، يدرك أن شخصية سحر تنطلق من التشابه مع شخصية أم رزق، لتنتهي إلى الاختلاف عنها، وتنطلق من الاختلاف عن شخصية شهلة لتنتهي إلى التشابه معها .

و لعل علامة الشقاء التي طبعت حياة سحر ورزق وشهلة هي العلامة الثابتة على مدار الرواية، القابضة على أفعال الشخصيات وحوارهم وسماتهم، وانطلاقاً من وحدات سردية مركبة تشاكلية تتماثل سحر مع رزق وشهلة : "لا تقل عنه شقاء، هربت من بيت أهلها مبكرة" . ونَصِفُ هذه الوحدات السردية بالمركبة لعدم تجانسها، فالوحدة السردية الأولى "لا تقل عنه شقاء" علامة تُحدد من منظور إدماجي متعلقة بالخبر أكثر من تعلقها بالخطاب، والثانية " هربت من بيت أهلها "نواة ؛ أي وظيفة أساسية تحدد من منظور توزيعي متعلقة بالخبر أكثر من الخطاب أيضاً، و كلا الوحدتين تعقدان التشابه بين أكثر من شخصية؛ فالتشابه لا يقتصر على سحر ورزق بل على سحر وشهلة ، شهلة ورزق ، سحر وأم رزق، إذاً، هي وحدات تشاكلية، قابلة للقراءة والإحالة على أكثر من شخصية؛ لأنها حرة من الاسم، ولأنها تفتتح مقطعاً جديداً، أي أنها تقع في المنطقة المجهولة.

من الوظيفة السردية "هربت" نشتق البرنامج السردي الخاص بسحر؛ إذ استطاعت أن تتخلص من عبودية أهلها، لترتمي في أحضان الدعارة، ثم في أحضان رزق، ويوازي هذا البرنامج برنامج خاص بشهلة، التي استطاعت أن تتخلص من عبودية أمها وأنانية أخيها حسين؛ لترتمي في أحضان رزق، هذا التوازي يعلن الفضيحة ليقدم المقولة– العنصر الفكري الذي راهن الكاتب عليه: إن قذارة العلاقات العائلية المتمثلة بالاستغلال لا تقل عن قذارة العلاقات في بيوت الدعارة، هذه الحلقة الخفية في حياة شهلة نشعر بكيِّها وإيحاءاتها حين ترفض شهلة صحبة أمها وأهلها،

فتنغلق على رزق، وتنفصل عن الماضي، وتتعافي نفسياً كحال شخصية رزق، الذي يتوق إلى حياة بعيدة عن الوحل مع شهلة.

وهنا لا بد من التوقف قليلاً عند دلالة الاسمين سحر وشهلة، عبر الكاتب عن نزوع شخصية سحر وتحول مسارها لتقارب شخصية شهلة من خلال تقارب مخارج حروف الاسمين؛ إذاً، نلاحظ العناية الفائقة في اختيار هذين الاسمين وفق مقاربة المحارفة، وهذا مظهر من مظاهر أسبقية الدال على المدلول.

رزق: لجأ الكاتب في رسم هذه الشخصية، كما فعل سابقاً مع شخصية سحر، إلى التوطئة من خلال تكثيف العلامات، التي ستكون حقلاً مشتركاً بين شخصيتي رزق وأبيه؛ إذ يبدو رزق لمن يراه مع سحر خادماً لها أو سائقاً: "مغرمة بصعلوك يظن من يراه معها خادمها أو سائقها" ص 7 . أما والد رزق فقد كان يسير خلف زوجته"أينما ذهبت كالكلب النذل خلف أنثى مخصبة ينتظر أن تشفق عليه" ص 15 . هذا الكم من النذالة يحاول رزق الانزياح عنه من خلال برنامجه السردي المتميز في الرواية حين يحاول الانتقام لزوجته وابنته، وينتهي برنامجه السردي بالاتصال أي التحقق، وتستمر آلية التوطئة لتشمل حتى البرامج السردية كلها، فالبرنامج السردي الذي يتبنين وفق مفهوم اللغز يُوطأ له من خلال برنامج سردي سابق ينتهي بالاتصال، وهو معني بالشخصية نفسها "رزق" كما لو كان الأمر أشبه بالدربة القائمة على التكرار، البرنامج الأول الموطئ هو المتمثل بالفعل الذي قام به رزق، وهو التخلص من أول أعدائه "أبي حاتم"، حين أذلته أمه بعلاقتها به كما لو كانت تغتصبه، أما البرنامج الثاني يتمثل بالفعل الذي قام به رزق وهو البحث عن قتلة زوجته شهلة. إن شخصية رزق شخصية مسكونة بهاجس المغايرة؛ لأنها تشعر بالتشابه مع شخصية سلبية، هي شخصية أبيه؛ لهذا يحاول رزق أن يخالف أباه، أو يكمل ما عجز عن تحقيقه، وهو الانتقام: " أخبرت أبي مراراً، لم يحرك ساكناً، كان يقول لي: أتركهم لربهم سيعرف كيف ينتقم منهم" ص 31

إذاً؛ بنيت شخصيات الرواية من خلال علاقات مباشرة وغير مباشرة كمرايا لبعضها البعض، ما إن تلمح الشخصية نفسها في شخصية أخرى حتى تنزاح عنها، وتحاول أن تكون ذاتها لتختلف عنه كآخر، وكأن الآخر ينطلق من الذات. هذه الشخصيات، على الرغم من الوحل الذي تعيشه، هي شخصيات إيجابية حققت نفسها، وهي متحولة مقابل ثبات "الآخر" الشخصيات الأخرى التي تواجهها.

تستمر آلية التوازي أيضاً في مسار رسم الشخصيات، فإذا انطلقت سحر من التشابه

مع أم رزق لتخالفها وتتشابه مع شهلة، فإن رزق أيضاً انطلق من التشابه مع أبيه ليخالفه، ويتشابه مع محمود إلى حد العلاقة المشبوه فيها: " محمود يكبره بثلاث سنوات يشعر بها رزق دهراً، ينسحق أمامه، يعانقه بمودة، يقبل وجنتيه، يتمنى أن يقبله من شفتيه يؤثره على نفسه في كل شيء، يتمنى أن يطعمه اللقمة التي في فمه" ص 10 . "محمود هذا أنا، أناي الآخر هل تفهمين". تذكرنا العبارة الأخيرة بعبارة مشهورة لرامبو : الآخر هو الأنا "، وتؤكد مفهوم الآخر المنطلق من الذات التي تحاول مغايرته والاختلاف عنه، لأن محمود لم يكن الآخر بالنسبة لرزق؛ لهذا لا يحاول رزق أن يميز نفسه عن محمود، وبالتالي تتكامل الأفعال التي يقومان بها وتتشابه: " إنه أكثر من أخ و حبيب له، كلاهما يتيم، فاقد لأبويه ويعيش ظروفاً مشابهة، كل منهما يعرف ما بأمعاء الآخر، يذهبان إلى حمام السوق معاً، يتبادلان الثياب" ص 10

شفرة الأفعال "الفراسة ":

التي يدعوها رولان بارت "أول غلاف للنص القرائي" "أمسكت بصديقه الوحيد" ص 7 . وهو أول فعل يمسك بسحر ويعيدها إلى معاهد الرذيلة التي نشأت فيها، أدى هذا الفعل بتصدره الرواية مقولة غاية في السهولة "الطبع يغلب التطبع" .

و مع استمرار الأفعال التي تدل على انغماس رزق في بيوت القمار وتعاسته من فضيحة أمه، يتحول أول تشابك بين دوال العنوان ودوال النص إلى رمز، يمد دال النص " الوحل " بالطاقة الإيحائية، رزق هو الشخصية الأولى التي تعترض على الوحل وقذارته على الرغم من مما آل إليه من تدهور أخلاقي وانغماس في بيوت الدعارة!: "فهو دائم الصدام مع أهل الحي وشيخ الجامع عبد الرزاق بسبب الوحل في الحي والذي تسببه حنفية السبيل أمام الجامع ومراحيضه الطافحة بمياهه الآسنة" ص 12 "

أما الشخصية الثانية التي تعترض على الوحل هي أم رزق:"أولاد العاهرات الوحل دخل طعامكم وشرابكم وفراشكم ماذا تنتظرون" 25 "السبة تخرج من فهمها ملحنة وموزونة بتفعيلة، طرحته أرضاً مرغته بالوحل حتى صار أشبه بجرذ المجارير المعمرة بالحي" 26 .

إذاً، تبنينت الحبكة على نحو يفعِّل العنوان، ويطلقه في النص مرمزاً النظم، وهذا الدال "الوحل" لا يبقى ثابتاً رامزاً بل يتحرك مراراً بين مؤشري الغموض والتصريح: " أريد أن أقول لك أننا غارقان في الوحل حتى شحمة الأذن، ليس بمقدور أحد أن ينقذ الآخر"

ص 12 – "ما لنا والوحل، دعنا من هذا العالم القذر" 12 – "إنها الحقيقة ..الوحل

يحيط بهذه الأمة من كل الجوانب لا أمل لنا بالنجاة" 12 .

تشكلت دوال النص على نحو عكسي لتشكل دوال العنوان، فبدأ بالوحل ثم انتقل إلى العقارب مستعيناً بحدث علمي صحيح، إنه صوت العلم، وهو إسقاط مباشر على واقعه، يميز وحدات سردية سابقة مثل: "محمود هذا أنا" : إن علاقة ذكر العقرب بالأنثى لا تنطوي على حسن النية على كافة الأحوال إن أمسك الذكر بالأنثى أم إن أمسكت هي به أولاً، فالذكر مقتول، وهذا يشير بصراحة إلى الدلالة التي أضافها تمفصل حكاية العقرب في الحبكة، فإذا كان رزق عقرب أعمى فلن تكون سحر بالنسبة له إلا الآخر مقابل تبنين محمود كأنا بالنسبة لرزق. والذي يجب أن نشير إليه هنا أن الكاتب استطاع تفعيل قصة العقرب على أكثر من مستوى، مستوى سابق ومستوى لاحق، ففي المستوى الأول كشف المنظومة الثقافية للشخصيات، وفي المستوى الثاني البنيوي، تعاقب مقطعان وفق إيحاءات قصة العقرب، يتحدث المقطع الأول عن فجيعة رزق بمقتل زوجته شهلة وانتهاء العهد الحلبيي، أما المقطع الثاني، استحضر فيه قصة العقرب ليشير إلى عودته إلى مواطن الرذيلة وانفصاله عن الزوجة شهلة التي كانت له بمثابة الأنا ليلتصق بسحر العقرب – الآخر، الذي سقط في وحل عينيها وشاهد فيهما شريطاً من الرجال سبقوه إليها.

إذا، لم يتشكل النص على نحو أفقي وفي اتجاه مباشر؛ لأن إيقاع النص ذو توتر مديد، وكأننا نسمع خطابه الداخلي، النص يواجه النص، ويحاور بعضه بعضاً، الوحدات السردية اللاحقة ترمِّز ما سبقها، وتنهي براءتها، والوحدات السردية السابقة تعمل على النهوض باللغز والتعامل مع النص بعين قارئ خبير، ما إن يبدأ القراءة حتى يقوم برفع بصمات الوحدات السردية، وتمييزها. إن هذا الخطاب الداخلي يشير حقيقة إلى التماثل مع إيقاع الحياة، حياة الشخصيات المتشظي .

قال رزق: "الوحل يحيط بالأمة" . و" قال أحد المتواجدين في حينها – البلاء من حنفية الجامع و مراحيضه ماذا نفعل لا أحد يستطيع أن يرفع صوته " ص 25 . ارتقى الوحل رامزاً إلى الآخر الثاني إنه الأنظمة الحاكمة، التي ترعى البؤر الفاسدة مثل عصا، تلوح بها في وجه كل تيار تنوري، فمن خلال القص الإعادي وفق رؤية متعددة أشبه بالرؤية المجسمة، قدم لنا الامتعاض من تلك الأنظمة تارة على لسان رزق ابن العاهرة، و تارة على لسان شخصية تلمس القداسة في نفسها وترى أم رزق عاهرة. إن تدوير الإدانة الموجهة إلى حنفية الجامع، وعدم القدرة على الاعتراض، تدوير هذه

الإدانة على ألسنة شخصيات متباعدة ثقافياً هي دلالة واضحة على المنظومة الثقافية التي انطلق منها الكاتب، ومؤشر زمني واضح للفترة التي يتحدث عنها الكاتب، فترة ترفع فيها عصا التيارات الرجعية بكل صفاقة، و لا يستطيع أحد الاعتراض كما أشارت الرواية. والسؤال هنا: لم أشار الكاتب بكل هذا الوضوح إلى التيار الرجعي المتسلط في هذه الفترة الحالية تماماً ؟

على أي حال كما تتعالق الأنظمة الفاسدة بالتيارات الرجعية وفق علاقة التضايف، وكذلك فعل العنوان؛ إذ ارتبط الدالان " الوحل – العقارب " بعلاقة الإضافة: الوحل كرمز للأنظمة، والعقارب كرمز للآخر المأفون: إنها علاقة مولدة للمؤولة لمثل هذا التضايف وهي : "إن الأنظمة الفاسدة تُشظي الأنا كآخر".

إذاً، نستطيع الآن تحديد العلاقة بين العنوان والنص، إنها علاقة انتقالية من دائرة الخصوص " الشخصيات " إلى دائرة العموم: إنه الوحل الذي يحيط بالأمة" .

إن التركيب الإضافي الذي يحكم سياق العنوان تتحكم به قاعدة توليدية وأخرى تحويلية، أما بالنسبة للقاعدة التوليدية، فهي علاقة الإضافة بين اسمين أولهما نكرة وثانيهما معرفة، أما التحويلية فإنها تعنى تحول من نطاق القدرة الكامنة إلى نطاق القدة المستخدمة، ذلك بأن انتقال قاعدة الإضافة إلى ميدان التحقق الواقعي للغة يسقط حرف الجر المقدر بين طرفيها "في"، وأصل الكلام " عقارب في الوحل " . وبعد إسقاط حرف الجر اكتسبت تلك العقارب هوية المكان، فهي عقارب هذا الوحل بعد أن كانت مجرد ضيفة تحل في هذا المكان. هذا التركيب الإضافي التوضيحي لم يلعب فقط دور العلاقة بين المقاطع، بل نجد أصداءه في آلية تبنين العلاقات بين الشخصيات؛ فبعض الشخصيات لعبت لدور المرايا لشخصيات أخرى حاولت الانزياح عنها والمغايرة .

إذاً، استطاع العنوان على المستوى الانطولوجي الفعلي ممثلاُ بأعلى اقتصاد لغوي ممكن وفق علاقة تركيبية أحادية أن يطلق حركية الدوال في الفضاء الدلالي على مستوى العنوان، وفي الوقت نفسه بعث الحيوية في الخصيصة الثانية للعنوان، وهي وظيفته وعلاقته بالعمل0 ارتبط العنوان بالبنية العميقة للرواية، بل مثلها أيقونياً، وهذه البنية متمثلة بتشظي الأنا ومغايرته كآخر؛ فهذا رزق يجد في أمه آخر على الرغم من إعجابه

بها: "أكثرهم حضارة في الخان كانت أمي" ص 21 – ويجد في سحر آخر؛ إذ يتضح هذا من خلال قصة العقرب التي رواها لها، ويجد في أبيه آخر؛ لهذا ينتقم من أبي حاتم، ويتخذ موقفاً مغايراً لأبيه السلبي، وسحر تجد

في أم رزق آخر لهذا تحب زوجها، وأم رزق تجد في أهل خان الجورة آخر؛ لهذا لا تكف عن تركيع رجالهم في بيتها، والمقارنة بين الخان ومنزلها. إذاً، وقفت مقصدية الروائي يوسف الأبطح وراء بنينة العنوان وفق علاقة توليدية إضافية بين أكثر الدوال رمزية في الرواية؛ لهذا تضمنت ساردية القارئ عدداً هائلاً من إجراءات البناء التأويلي، التي تميز كل اتصال جمالي لا ذرائعي يخلق المرسلة الخاصة بالقارئ، وينشط إنتاجية مرسلة الراوي .

الشفرات الثقافية :

يمكننا أن نعتبر حوار الشخصيات نظماً دالة أدت وظيفتين، الأولى قدمت صورة منطقية للشخصية، والثانية بلورت التباينات الدقيقة في الهوية الثقافية للطبقة المسحوقة الواحدة؛ لهذا يتعارض حوار رزق وفق صيغة الخطاب التمثيلي مع حوار أم حسين وفق صيغة الخطاب المنقول المباشر: "رزق: لا يصل مخلوق لمكانته عندي ولو كان نبياً" ص 22 " يجب ألا تذهب إلى المدرسة ، عيب أن تخرج من البيت ، لم يأمر الله بذلك" ص 18.

الأسلوب :

لجأ الكاتب إلى تكثيف المقاطع التي تتقاطع فيها الوظائف النوى مع الوحدات السردية العلامات مع إسقاط واضح للوحدات المساعدة تخلصاً من الوجه الحشوي للحدث من أجل تعزيز بنية الخبر ووضع القارئ أمام كم إعلامي مشوق، وهكذا تتابعت المقاطع في الصفحات الأولى، تربطها وحدة الموضوع، وكما تبنينت الحبكة على نحو مكثف من أجل بناء أصوات الشخصيات في آن واحد وفق العلامات، إنه التحدي للآلية الأحادية المنفردة في بناء الشخصيات والانزياح الأسلوبي الأول، ولهذا تعتبر البداية عملية خلق خيوط سردية غير مكتملة وغير متزامنة في تثميرها وإكمالها؛ فتراكمت المقاطع وفق تيمة القلق واللهاث، وتشكلت مكانياً لا زمانياً وفق علاقة كيفية، أشبه بعمل الذاكرة المحمومة، ذاكرة الشخصيات القلقة المأزومة؛ لهذا نشعر بانسحاق الروح واللغة معاً لا اللغة والمعنى، ونشهد انزياحات تبنين المقاطع والتشكل الخطابي وفق الإيقاع الداخلي للشخصيات، إنه التشكل الغنائي الذي يضعنا أمام التساؤل التالي: كيف نوفق بين عدم تورط الراوي كشخصية في الحبكة، وهو يروي وفق الرؤية من الخلف، وبين سيطرة تيمة القلق على سرد الأحداث ؟ إن تيمة القلق مؤشر واضح على تورط الراوي كشخصية تتوارى خلف الشخصيات الأخرى .

أما الانزياح الثاني على مستوى الحوار، فإنه يبعث الدهشة والغرابة ؛ إذ تفاجأ سحر، وهي في جلسة صفاء مع رزق، بحديث رزق الباعث على اليأس والحزن: " جلست على

ركبتيه لاهثة ، تتمسح به كالكلبة المستعجلة قال لها ثملاً مأفوناً ....إننا غارقان في الوحل حتى شحمة الأذن" 12 .

تسيطر تيمة القلق أكثر على صيغ الخطاب؛ فتسقط تدخلات الراوي والإرشادات الحوارية الخاصة بالشخصية؛ لهذا يبقى القارئ متيقظاً، وإن لم يفعل فإنه سيقع في فخ الإيهام؛ إذ يتوهم القارئ بشخصية متحدثة قد لا تكون هي المقصودة، فمثلاً يتوهم القارئ في النص التالي أن المسرود عنه هو زوج شهلة الأول، والحقيقة أن العبارة الأولى تخص رزق والثانية تخص زوجها الأول: "سمع بعضاً منه من النسوة في الخان ، عقد قرانها و أخذها معه عذراء إلى بلده قدمها لأمير مهووس برؤية الدم وقبض ثمنها أضعاف ما دفع" . ص 38 "أخبرها بأنهم هددوه بإقامة دعوى قضائية عليه يسجنها في البيت يمنعها من الخروج" ص 51

بعد تبنين العتبة الأولى للرواية بدأت خيوط اللغز بالتلامح والتحقق من خلال الاسترجاع التكميلي، الذي يكمل قصة شهلة وفق إيقاع ذاتي، يتراوح بين السرعة في الاختصار والتوقف في وصف اللحظات السعيدة. ولم تصدر جمالية الوصف من التلون باللغة الشاعرية،بل من تفعيل المساحات الوصفية البسيطة المهملة وتبئيرها : "خصرها الذي ضمر كثيراً متخلياً عن وجوده لصالح الورك و الردفين" ص 48 – "استقلت على السرير متخلية عن نصفه" 48 – "وضع يده على نصف وسادتها التي تخلت عنها له" 48 "حين أسمع مفتاحك يلج قفل الباب" 50 "نهض يمسح غباراً مفترضاً على الشواهد بمنديله" 75 "حذاؤها كان أول الهاجعين ، نام على جنبه" 91 "الحقيبة نامت منكفئة على وجهها على الأريكة دون اهتزاز" 91 .

ويتسارع الإيقاع وفق مقاطع أشبه بالمقاطع المرحلية السينمائية نتيجة العلاقات الخطية المنقطعة بين اللقطات التي تفصل بينها فترات زمنية: "تحضر له المائدة قبل موعد قدومه بساعات، تضعه في الزاوية التي يحب الجلوس فيها، تغطيها بشرشف خفيف" ص 51 ، ويتباطأ تارة أخرى وفق المقطع – المشهد، حيث يشكل وحدة زمانية مكانية دون توقف أو انقطاع والعلاقة خطية مسترسلة بين اللقطات. وكذلك اللقطة المكبرة التعبيرية لغايات تبئيرية: " ظهرت من فورها أضراس زاهر المنخورة، ابتسامة عريضة أرسلها إليهم" ص 85

وعبر الاسترجاع التكميلي المديد لا يكتفي الكاتب باللجوء إلى التصوير الدقيق الحي ولا بالتفعيل للسطوح الباهتة، بل يلجأ أيضاً إلى خصيصة الالتفات من صيغة الماضي إلى صيغة الحاضر للإيهام بآنية اللحظة السردية: "أسدل باب الدكان المعدني، أقفله وسافر ..ينتظر رسائلها بالشوق" ص59

. وأيضاً يلجأ إلى خصيصة التصوير المتحرك الحي الدقيق:"شواهد القبور في صعود وهبوط حسب أطوالها". ثم يميل السرد إلى الملحمية بالتقاط التفاصيل العابرة على نحو مختزل فنشعر بالخفة والابتعاد عن الحدث البؤري لكن على نحو مشوق؛ إذ يعتقد القارئ أنه يسرد بدقة مخاطر سفر رزق في الصحراء؛ لأنه حدث بؤري سيعطف بحياة رزق، إلا أن القارئ يدهش حين تتبنين سارديته وفق تفعيل الحدث البسيط البعيد عن مصاطب اللغز البارقة من حين إلى آخر في نسيج النص، وهذا ما يميز النصف الثاني من الرواية إنه فصل المركب: أي القدرة على الخفة في التحليق في السرد والتوقيف أو التسريع بها حسب الرغبة، إنه صورة وتمثيل للذة، لذة الكاتب في مرسلته ولذة القارئ في سارديته، وهذه الآلية تتبنين على نحو ضدي مع الآلية التي قبضت على خيوط السرد في النصف الأول من الرواية حيث تتماوج خيوط السرد، لا يعلو بعضها إلا لدفعها بأحداث جديدة تتدمج معها، هذه البنية التضمينية بنية سردية متحركة في زمن قلق تتدافع فيه أصوات الشخصيات معاً، وتخبو معاً، إنها متعة القلق في النصف الأول من الرواية مقابل اطمئنان اللذة في نصفها الثاني0

وأخيراً لا بد من الإشارة إلى أن الشفرات الثقافية الخاصة بالكاتب برزت على نحو مزعج: "التصقت به التصاق الوحل بالقطن القشيب" ص 89 " أعدك بألا أكلم بعد اليوم إنسياً " ص 100 .

و كما أن الكثير من الأخطاء اللغوية والنحوية قد أساءت كثيراً إلى الرواية .

❑❑

قراءة في
قـصـص العـــ(443)ــدد

محمَّد قرانيا

ضمّ العدد (443) من مجلة الموقف الأدبي، لشهر آذار عام 2008 سبع قصصٍ، مرتبةً حسب ما يأتي:

أولاً: للراشدين فقط. قصة: حمدي البصيري

ثانياً: يا هو.و.و. قصة: نزار نجار.

ثالثاً: زهرة الشغف. قصة: أيمن الحسن.

رابعاً: ليلة في سجن الخليفة. قصة: زياد علي.

خامساً: رجل على ناصية شارع. قصة: عصام وجوخ.

سادساً: عصفورية. قصة: محمد بدر جبور.

سابعاً: غريب يتحدّث لغتي. قصة: مريم عبارة.

* * * * *

أولاً: للراشدين فقط. قصة: حمدي البصيري

يلتقط الكاتب حدث قصته وشخصيتيها الرئيستين من الواقع الاجتماعي الراهن، على الرغم من استلهام اسمي الشخصيتين؛ الذكر والأنثى، من التراث العربي، فاسما "جميل" و "بثينة" يعيدان إلى الأذهان حسّ الانتماء، والهوية العربية، التي بدت في سلوك شخصيتي القصة المعاصرتين باهتة الملامح، بينما هما في التراث العربي الخالد تحملان دلالةً عشقيةً، وحكايةً غنائيةً حَدَتْ بها الركبان، وتناقلتها الألسن شفاهةً وكتابةً، حتى غدت سيرة حبّهما العذري مضرب المثل في الحبّ والإخلاص وشفافية العلاقة.

إن "جميل" و "بثينة" المعاصرَين صار للحبّ عندهما معنىً آخر، فلم يكن لحبّهما ذلك الصدى الرومانسي الذي تمور فيه العواطف الإنسانية المجنّحة، وتتشظّى نداوةً

وتفانياً آسراً.. وإنما كان حبّاً جافاً جامداً، وذلك بسبب التحوّلات الاجتماعية الساحقة، ومعطيات العصر التقنية، بإيجابيتها وسلبياتها ، التي سلبتهما جمالية العلاقة الزوجية، وأطفأت شعلة التواصل الجسدي، فالشاب "جميل" ظل مدّة عشرين عاماً يكتب في الجريدة نهاراً، ويعمل سائق سيارة أجرةٍ ليلاً، ويدّخر المال، حتى استطاع أن يحصل على بيتٍ في الجمعية السكنية للصحفيين، فلما آل إليه البيت أدخل إليه جهازاً حديثاً لاستقبال المحطّات الفضائية، ينسى أمامها آخر الليل مع زوجته تعب اليوم الطويل.

إن دخول التقنية الحديثة البيوت، وبالأحرى مخادع النوم، وما نقلته من برامج فاضحةٍ، عمل على تشكيل ثقافةٍ جديدةٍ، على حساب قيمٍ عربيةٍ راسخةٍ، فـ"بثينة" التي تعتزّ بمنبتها البدوي، وهويتها العربية، بادلت "جميل" الحبّ، ولكنها بعد أن دخلت الفضائياتُ البيتَ، صارت تقضي وقتها أمام الشاشة المبهرة، وكانت أحاديث النساء مدار اهتمامها: "**مجموعةٌ من النساء الجميلات حيّينها ضاحكاتٍ، فتكلمت معهن، وشاركتهن شرب القهوة الحلوة، وأكلن بعضاً من موالحها.. أطلعتهن على مذكراتها الخاصة.. كيف التقت جميل وهام بها، أشعاره فيها، حكايا الرواة عنها، تداولن مذكراتها فيما بينهن، ومزقنها بأيدٍ مرحةٍ.. صنعن منها مراوح وزوارق وطائراتٍ ورقية، وأغرينها بالرحيل إلى عالمهن الساحر، تمنّعت بثينة، وتمسكت بفارسها جميل، تعاطفن معها، وأشفقن على الحب الذي كان. قاطعتهن: "سيبقى"**.

إن الكتابة بالرمز حملت فنيتها الجمالية، بتعبيراتها الإيحائية ذات الظلال الوارفة، فقول الكاتب " **تداولن مذكراتها فيما بينهن، ومزقنها بأيدٍ مرحةٍ.. صنعن منها مراوح وزوارق وطائراتٍ ورقية..**" ينمّ عن إتقانٍ للرمز، ودرايةٍ بالتعامل معه، وإجادة لعبةَ الرمز والقناع، وتضمينها الرسائل المُرَّة عبر السرد، فنساء الشاشة عملن على طمس الهوية الأصيلة ومزقنها، وعبثن بها، وحاولن منح المرأة هويةً جديدةً، لكن"بثينة" ظلّتْ تحافظ على الخيط الذي يربطها بأرومتها التي نبتت منها. فجسّدت الشاشة ما يحدث في الواقع، وعبّرت عن طغيان الصورة المتحرّكة الوافدة، التي تكثّفت مهمّتها في خلخلة القيم المتوارثة، حين تغري فاتناتُ الشاشة المشاهدَ بأسلوب حياتهن المتحلّل، وبدعوته بصورةٍ مباشرةٍ وغير مباشرةٍ إلى سلخ جلده، والعيش في زمنه، وبتْرِ أيّ صلةٍ بماضيه، لقطع كل آصرةٍ تربطه بثوابته التي ترعرع عليها، وتثقّف بثقافتها.

لقد استطاع الكاتب ببساطةٍ متناهيةٍ، أن يرسم لوحةً اجتماعيةً حادّةً لواقعٍ ميؤوسٍ منه، مهّدت له تلك المقدّمات المتحلّلة بعبثيّتها ووجوديتها، فغدت المرأة، ومن ثم،

الرجل،أكثر مرونةً في الانقلاب على السلوك التقليدي الرصين المتعارف عليه، فالزوجة على الرغم من تشبّثها بخيوط الماضي، تأثّرت بعروض الشات، فتعلّمت من فاتناتها أصول استقبال الزوج، وأسلوب التعامل معه، وإثارته آخر الليل، وأجرت الإجراءات التجميلية اللازمة على جسدها تبعاً للمواصفات الحداثيةٍ، وقد ظنّت أنها وحدها من يتأثّر بذلك، وتجهل أن زوجها، هو الآخر، يعود عند منتصف الليل متعباً، وفي نفسه رغبةٌ إلى ما يرفّه به عن نفسه، وكانت وسيلته إلى ذلك فاتنات الشاشة أنفسهن، فحينما أعدّت "بثينة" نفسها لليلةٍ ممتعةٍ حسب المواصفات المطلوبة، وهمّت بالدخول على زوجها وهي في أوج زينتها التي تعلّمتها من التلفاز، فوجئت وفغرت فاها من الدهشة، وقد رأت "**النساء اللواتي تعاطفن معها، وعلمنها كيف تغدو أجمل النساء، النساء اللواتي شكت إليهن أمر جميل، فعلمنها كيف تعيده إليها فارساً، النساء اللواتي شاركنها شرب القهوة وأكل الموالح، النساء اللواتي أطلعتهن على مذكراتها الخاصة جداً، النساء اللواتي مزقن مذكراتها ضاحكات، وصنعن زوارق وطائراتٍ ورقيةً، النساء الخائنات، يتأوهن عرايا أمامها ويخنّها في بيتها مع جميل، الذي أفرط ذكورته المتوارية منذ شهور عديدةٍ أمامهن، متوسلاً فقط أن يخرجن إليه، ويمنحنه فرصةً**..".

تجلّت اللعبة الفنية في القصة في انطلاق الكاتب من بنيةٍ تراثيةٍ عشقيةٍ، ثم شدّ بأطراف القصّ إلى منطقة الواقعي الحداثي، فصارت الشخصيتان خاضعتين للمعايير الرائجة، عوضًا عن السحرية والحلم والخيال. وخلال هذه العملية "الاستبدالية" نلمح رؤية الكاتب في الرسالة التي يمرِّرها عبر النصّ، وفحواها أن معطيات الشاشة خداعٌ وشَرَك، ينصبه الآخر لنا، وذلك بتجميل الحياة، كي ننسى اقتناعاتنا، ومشكلاتنا الكبرى، ونحيل الأمر إلى قوى حداثيةٍ تمسك بأيديها خيوط اللعبة.

بدت القصة متماسكةً فنياً، وقد تكاملت وحدتها العضوية في تركيزها على الحبّ في زمن العولمة، واستهلاك الإنسان أمام متطلّبات العصر، وقد عملت تقنية المفارقة على إظهار البعدين التراثي والعصري، وتباين النظرة الاجتماعية لأسلوب العلاقة بين الرجل والمرأة بين الأمس واليوم، وقد أحسن الكاتب حين جعل "بثينة" المعاصرة تحمل اسماً خالداً وتتشبّث به، وهي لا تحمله اعتباطاً، بل تعي دلالته وتعيش معناها إلى حينٍ؛ فترفض أن تجاري صويحباتها الحداثيات في ما يرمين إليه، وهي التي انطلقت من حارات دمشق التاريخية، المحيطة بالجامع الأموي، التي تحفل بجماليات مكانيةٍ أثيرةٍ، وتوحي بمعانٍ أصيلةٍ، هي امتدادٌ للبادية العربية التي شهدت الحبّ

العذري العفيف للثنائي العشقي"**جميل**" و"**بثينة**".

لقد خرج الجسد العربي عن مبدأ التسامي الفطري، ودخل متاهةً جديدةً ناتجةً عن الإغراء والافتتان والتبادل داخل أنظمة التواصل وقيم الاستهلاك، بمعنى أنه دخل مفتعِلاً أنظمةَ العلامات ومسارات التداول، وصار (إيروتيكياً) في العلامة وليس بالرغبة، وفي (الموضة) لا بالعضوية الطبيعية، وفي التمثّل والتبادل، لا باللذة والإرواء الحقيقي.

تدين القصة الثقافة الاستهلاكية، وتأخذ على الإنسان المعاصر انصرافه عن الجوهر الإنساني إلى العرَض المبتذل، فبرامج الإثارة "**سلبت الرجل ذكورته منذ شهور عدّة**" كما سلبته من زوجته. وسلبت من الزوجة جمالها الروحي الذي يعدّ منحةً إلهيةً في طبيعة المرأة وإحساسها المرهف النابع من فطرتها الوجدانية المترعة بجمالياتٍ شعوريةٍ هادئةٍ.

لكن ما يثير الانتباه هنا، خلوّ البيت من الأولاد، الذين يمكن أن تنعكس عليهم ثقافة التلفاز قبل غيرهم، بمعنى أن الحياة الزوجية التي رصدتها القصة– على الرغم من تطاول الزمن– لم تتمخّض عن إنجاب طفلٍ، أو التلميح إليه على الرغم من الحبّ الذي شغل الزوجين عن كل شيءٍ في مقتبل العمر.. و"بثينة" التي أصرّت على الاحتفاظ بزوجها، وأكّدت بقاء حبّها ودوامه، انجرفت– من حيث لا تدري– وراء ارتداء الثياب المثيرة: "**وشدّ الصدر بحمالةٍ أصغر من مقاسه، ليتحفّز أرنبا الصدر، وزمّ الشفتين، وتمرير أحمر الشفاه عليهما. والتطيّب بالعطر..**" ولكنها لم تتحرّك فيها عاطفة الأمومة مرّةً واحدةً. وكذلك الزوج الذي تمثّلت فيه خصوصية العنوان "**للراشدين فقط**" لم يفكّر مرّة في أن يصبح أباً، قبل أن يفقد خصب الذكورة ويغدو أشبه بالشخص الخنثوي أو العنّين. فهل يرمز ذلك إلى أننا في زمن العقم العربي؟!.

ثانياً: يا هو.و. و. قصة: نزار نجار.

انطلق حدث القصة من سلّة الحياة المعاصرة التي تسيطر فيها أجهزة الإعلام الرسمية على جميع مرافق الحياة، وتفرض رؤيتها على المواطن، سواءٌ أكانت هذه الرؤية سليمةً أم من خلال مرآةٍ مقعّرةٍ.

نقلت القصة مشهداً من حيّ شعبيّ قديمٍ من مدننا العربية، واتخذت من (حارة النحاسين الحمَوية) أنموذجاً، فأهل الحيّ فقراء كبيئتهم التي تغصّ بالنفايات والذباب، ثم فجأةً، تنقلب الحارة رأساً على عقبٍ، فتُنظّف الطرق، وترشّ المبيدات، وتُزال القمامة، كل ذلك، لأن مسؤولين بربطاتٍ عنقٍ أنيقةٍ، وياقاتٍ منشّاةٍ سيدشّنون شقّ طريقٍ في الحارة، وستنقل عدسة التلفاز مشاهد حيةً من المكان، الذي شكّل أحد العناصر المكوّنة لبنية النصّ، وحدّد الإطار الذي يقع فيه الحدث، والمساحة المحدّدة التي

تتحرّك فيها الشخصيات، التي تُبين عن بعديها الثقافي والاجتماعي.

كل ذلك كان مقبولاً في عالم الحارة التي تحتاج إلى أكثر من عملية غسيلٍ وتنظيفٍ كهذه، لكن غير المقبول لدى أهل الحارة البسطاء أن تأتيَ جماعة التلفزيون لتصوّر ما يجري، وتلتقي المذيعةُ الأنيقة ذات الساقين المثيرين والصوت الآسر أبناءَ الحارة، فتحوّلهم وهم يرفلون في فقرهم وحرمانهم إلى قبضايات يعتزّون بحارتهم التاريخية وأبنيتها الأثرية...

القصة لقطةٌ واقعيةٌ لجانبٍ من أجهزة الإعلام الرسمية، يهدف إلى إظهار المسؤول بمظهر المنقذ الحضاري، الذي يجاري متطلّبات العصر، ويغطي عمله بالشعارات، لكنه يتعامى عن الحقائق على الأرض، فالشارع الجديد الذي سيشقّ الحارة "**هذا الشارع سيكون مفخرةً للحارة، للأجيال القادمة، شارع وأرصفة وكهرباء وماء...**" مع أن أهلُ الحارة يرزحون تحت أعباء الحاجة.

وحين يتساءل سائلٌ عن الكهرباء المقطوعة والمياه المفقودة تتجاهل فاتنة الشاشة السؤال، وتغيّر الموضوع: "**أنتم في الجنة. الحارة سيكون لها حديقة**".

لقد غالت المذيعة الجميلة "منال" في إغداق الأوصاف الأسطورية على أهل الحارة والشارع الجديد، مما أثار حفيظة المخرج، فهمس بنزقٍ:

"- **كفى منال كفى!.**

ثم تمتم :

- **هذه المخلوقات ماذا أقول؟.**

وحين أتت "أم علي" كأنموذجٍ لعقلية أهل الحارة الفطرية، تقدّم الخبز الطازج والقشدة إكراماً للضيوف الغرباء،أصرّ المخرج:

- هؤلاء المخلوقات لا همّ لها إلاّ بطونها!.

ثم أردف آخر:

- هؤلاء المخلوقات ألعن من الثعالب، وأرذل من العقارب الصفر في الصيف.".

إن جهاز التصوير الإعلامي، يدخل أعماق الشخصيات البسيطة، ينير جوانبها، لتنفتح بيسرٍ على التوق العابق بالحياة، بإيقاعها السريع، فتتقافز شخصيات الحارة، تعرض نفسها بطزاجتها وفطريتها وحيويتها، فبدت مخلوقاتٍ بدائيةً، لكنها تنبض بالحياة، وهذا جانبٌ من سرّ نجاح القصة، أيِّ قصةٍ، نظراً لتطعيمها بالحياة، ونبضها بالأفكار والرؤى، وثرائها بواقعيتها، التي صيغت بلغةٍ بسيطةٍ، لا تكلّف فيها، كثّفت تركيزها على سرد تطلّعات شخصياتها رغبةً في عرض الواقع، ومن ثم، تغييره، على الرغم

من أنها تعيش حياةً دراماتيكيةً، وهذا ما أضفى على القصة جمالاً فنياً محبّباً.

ولقد عمل المقبوس السابق الذي يتأفّف فيه المخرج على فضح الدور الرسمي الذي يتقنّع أصحابه بأقنعةٍ زائفةٍ تُظهر عكس ما تخفي، تماماً كما تُظهر عكس حقيقة ما يجري على أرض الواقع. وبذلك تعرّي القصةُ الطبقة التي تمسك بزمام الأمور، والتي بدت أنها تعيش في وادٍ، وابن الحارة الشعبية المسحوق يعيش في وادٍ آخر.

ثالثاً: زهرة الشغف. قصة: أيمن الحسن.

العلاقة بين الأدب والفن والحبّ هو مدار قصة "**زهرة الشغف**" التي تحكي حال أديبٍ يبحث عن موضوع قصةٍ، يمزج ما بين الواقع والخيال، هرباً من الكتابة العادية، بوصف الأدب حالةً إبداعيةً، لذلك أخذ يطوف بالأماكن علّه يحظى بمبتغاه، حتى وجد نفسه فجأةً أمام المقبرة الكبيرة، حيث شاهد جارته التي فاجأته بحضورها، وبسؤالها: "**عما يفعل مَن يريد قتل حبيبه الخائن؟**" فينصحها بالنسيان، ثم تتناسل من اللقاء العابر قصة حبٍّ، بين السارد وجارته، التي يلتقيها ثانيةً في حديقة المعهد العالي للموسيقا، وقد أبدى إعجابه بجمالها، وأفضى لها بما يعتمل في قلبه تجاهها، فأعطته روايةً لقراءتها، تناسلت منها قصةٌ أسطوريةٌ جديدةٌ تحكي عن شابٍّ يحبّ فتاةً، لكنها تشترط عليه –حتى تبادله الحب– إحضار زهرة القمر. وزهرةُ القمر دونها أهوالٌ وأهوال، الأمر الذي يستحيل تحقيقه.

تشتغل القصة على الأسطورة التي تميّز بين الحبّ، وعشق الجمال، والفن، حيث يندفع الشابّ لتحقيق رغبة حبيبته، وإحضار الزهرة، فينسى في غمرة اندفاعه أنه بصدد كتابة قصةٍ، ويستغرق في جو شاعريّ، عاش الشابُّ العاشقُ في أجوائه، فإذا به–عندما وصل إلى الزهرة– يقع أسير عالمٍ جماليٍّ ساحرٍ، وقعت فيه حبيبته أيضاً: حيث "**ظهر القمر قرصاً من الفضة.. وفتحت الزهرة أوراقها بشكلٍ خلاب وساحر، فأصابه الدوار، وكاد يسقط من طوله فاقداً الوعي، لكنه تمالك نفسه، حين ارتسمت حبيبته أمام عينيه، في ثوب زفاف أبيض، كأنها حقل ياسمين، فسكت كل شيء من حوله، إلاّ وجيب القلب"أما آن الأوان يا زهرتي؟**".

وسرعان ما ابتسمت له، فأشرقت عيناه بالبهجة، كأنما هجره خوفه إلى الأبد، واقترب من الزهرة كي يقطفها، غير أن حبيبته حرّكت– بعصبية ظاهرة– شاهدة يدها اليمنى أمام شفتيها، طالبةً منه ألاّ يفعل، حتى لا يفسد هذه اللحظة الخلاقة.. ".

جسدت القصة حالة الصراع النفسي بين الحبّ والجمال، أو بين الجسد والفن، وقد بدا انحياز الكاتب إلى الفنّ، ولاسيما أنه ابتدأ

القصة في البحث عن موضوعٍ مبتكرٍ للقصة، وقد التقى مع حبيبته في هذه الرؤيا، التي تنسجم مع الروح الشرقية، خلافاً لروح الحضارة الصناعية المتقدّمة التي عملت على تحوير دوافع الجسد الإنساني وغرائزه، فاستبدلت مبدأ اللذة بمبدأ الواقع، في حين ظلّ العربي يضع العلاقة بين الذكر والأنثى في مكانة تقديسية، وقد استجاب الشابّ لإشارة الفتاة، فلم يقطف الزهرة، مضحياً – بذلك- بتوقه الشبقي، ومنحازاً للجمال، وما التفاتُ العاشق الكاتب في نهاية القصة إلى قلمه وورقته سوى انتصارٍ للإبداع والفن، لكن القارئ الذي تُذكّره هذه القصة بقصة (بجماليون) ربما توقّع – عندما امتنع العاشق عن قطف الزهرة، أن تنطق الزهرة، وتقدّم نفسَها رسولَ محبّةٍ تجمع بين العاشقين، فالزهرة ما تمتعت بالجمال والأريج إلاّ لتبعث السعادة في النفوس.

ومع ذلك، فقد بدت القصة لوحةً شاعريةً، صيغت بلغةٍ إنشائية شفّافةٍ موحيةٍ وشائقةٍ، ورفلت بذهنيةٍ فنيةٍ/حضاريةٍ، لا تصوّر العلاقة بين المرأة والرجل بقدر ما تصوّر العلاقة بين الأديب والفن، وإن كان ذلك عبْر المرأة، كرمزٍ فني لتجسيد هذا التقابل بين الذكورة والأنوثة، من خلال رؤيةٍ للعالم قوامها التصوّر الجمالي الذي يستند إلى الموهبة وعشق الفن الإبداعي.

رابعاً: ليلة في سجن الخليفة. قصة: زياد علي.

ثمانية مشاهد، أو ثماني لوحاتٍ إنسانيةٍ لكنها حالكة السواد، تنطق عتبة العنوان بفحواها، فالسجن المضاف إلى اسم علمٍ أشبه بالأيقونة، هو مأوى"العزيز الذي استعمره الحزن" والحياةُ داخل السجن قهرٌ وامتهان.

جسّدت اللوحة الأولى مفهوم العدالة لدى الطالب خليّ البال، وهو يدرس الحقوق في السنة الجامعية الأولى، وقد وجد أن كلمة (العدالة) التي يضعها في مرتبةٍ تلي القداسة، لا وجود لها إلاّ في ورق الكتاب، ترميزاً لنقاء الشابّ وشفافيته.

أما اللوحة الثانية، فقد أتت على الفوائد التي يجنيها الطالب من الدراسة الجامعية، وأهمها الحبّ، وإقامة علاقةٍ عاطفيةٍ مع إحداهن. في ترميزٍ لخواء الحياة الجامعية.

وتعرض اللوحة الثالثة لحال الإنسان العامل في مكانٍ عامٍّ، وهو يتزلّف لابنة المسؤول، متجاهلاً الآخرين، وكأن المسؤول وابنته مدار الكون. في ترميزٍ لعبودية الإنسان المعاصر.

في اللوحة الرابعة، تنزاح القصة إلى حيّزٍ، آخر مضادّ لمفهوم الجامعة، مكانٍ معادٍ، ومستوىً معاكسٍ للمستوى السابق شعوريًا،يحمل أفقًا سلبياً ضيّقاً، منبوذًا من ذات الكائن، يتمثّل في حيّز السجن، والوقوف

على الحالة النفسية للسجين الذي يقبع داخل القفص، وكاد يفقد ملامحه الإنسانية. في ترميزٍ لطغيان السلطة، ورخص المواطن.

أما اللوحة الخامسة، فهي توصيفٌ لحالة الضابط، في مكانه الذي تتضخّم فيه شخصيته، فلا يرى أبعد من أنفه. وقد غدا معه المكان أكثر من مجرّد إطارٍ للشخصية، وظهر كمحورٍ تتفاعل معه وفيه الشخصية، مضيفةً إليه سماتها التخصصية.

وفي اللوحة السادسة، تتراجع حالة الضابط المتضخّمة عندما يجد نفسه مع مَن يمكن أن يفيده في تحسين وضعه العسكري. حيث تتأسّس بنيةُ المشهد ومقولته على أساس العلاقة بين الضابط والمكان، إذ يغدو الضابط، في ضوء ذلك، وعلى الرغم من ملامحه الإنسانية، رمزاً للسجن، وموازيًا فنيًا له، وتشكّل علاقته بمكتبه من جهةٍ، وبالآخرين من جهةٍ أخرى مشهداً رئيسياً متناقضاً تبعاً لمصلحته، من حيث الدلالة النفسية.

وفي المشهد السابع، يتطاول الزمن، ويجد السارد نفسه مفرّغاً من الفرح والحبّ: "**ما عاد للفرح لون يسرّ الأحبة. تمزقنا الغربة الفاجرة، فلا أهلنا يألفون السياسة، ولا الأصدقاء الذين كتبنا لهم يردون.. فقد يطاردنا الخوف.. في كل لحظة، وتحرسنا أعين المخبرين..**". في ترميزٍ لعدمية الحياة في بلدان العالم الثالث.

أما خاتمة المشاهد، فكان نصاً ترميزياً لا تخفى دلالته:

"**كنت أود أن أقول له عن حبيبته.**

رأيتك في عينيها دمعة الكبرياء. وكان الحديث يدور عليك ولم تتكلم.

فما كان ظني بأن العيون التي تكره الدمع قد نفتقدها.

آه بحر.

وبحر.

ودم. ودم..".

إن مجموعِ المشاهد والترميزات يقدّم صورةً بانوراميةً لما يلاقيه الإنسان مرهف المشاعر، في مقابل صورة الضابط المتضخّمة، وقد كُتب على المواطن أن تكون حياته معاناةً وخواءً وقبض ريح. واعتمادُ القصة على تقنية القطع والمونتاج في مشهد راهنٍ، ومن ثم العودة إلى مشهدٍ آخر مغايرٍ، عبر نقلاتٍ مفاجئةٍ أحياناً، وأحياناً ممهّدٌ لها. إنما هو أسلوبٌ فنيّ للدلالة على أن الجميع يعيشون في (أزمةٍ).

خامساً: رجل على ناصية شارع. قصة: عصام وجوخ.

تعزف القصة على وتر الحياة القاسية التي يحياها الإنسان، يكدّ ويكدح حتى الرمق الأخير، ثم يلتفت في النهاية إلى الخلف ليقوّم أو يقيّم ما حصد في عمره المديد، فلا يجد سوى الخيبة.

يصف السارد معاناته في العمل

الوظيفي الذي يكسب منه لقمة عيشه، مبتدئاً من أزمة النقل، والسيارة الهرمة التي تنقل العاملين في رحلتي الصباح والمساء، وهي تشقّ الطرق التي تغرق في اختناقاتها وحفرياتها، ومن ثم، الأمل الذي يشرق في النفوس حين يصل خبر تبديل السيارة المنهكة...

يستعرض الساردُ المارّةَ من خلال نافذة السيارة التي هي أشبه بنافذة "**إبراهيم عبد القادر المازني**" الذي كان يرصد فيها العابرين في الشارع، وهو قابعٌ في بيته. فتراءى للسارد وهو على مقعد السيارة رجلٌ مسنٌّ يقف مرّةً على تقاطع الشارع، ويختفي مرّاتٍ، ويتمادى السارد في التحديق إلى وجهه، والتدقيق في تفاصيل ملامحه: "**وجه هو لوحة الزمن.. خطوط تعبٍ.. قتامة حزن دفين لفرح باهت وإشراقة تقى.. لحية كثة بيضاء تماماً طويلةٌ.. عمرته كوفية بيضاء بلا عقال يرتدي معطفاً كتانياً أبيض طويلاً.. طويل القامة.. في ظهره انحناءة.. تقول عنه تقريباً أحدب.. يمسك بيده علبة (بسكويت) وبالثانية كتيبات قصصٍ للصغار.. تتبدل البضاعة يوماً.. طاقاتٌ ورد.. لعباً.. دمى صغيرة مقلّدة..**".

هذه الملامح نقلت السارد إلى زمن الوباء، ولعله زمن النكسة الحزيرانية، وذكّرته بـ"**الحاج موسى**" الذي تنطبق عليه هذه الملامح. لكن ما أثار شكوكه أن "**الحاج موسى**" قد قتله القتلة، الذين تنطبق عليهم صفات الصهاينة، حيث منعوا الأهالي من دفنه: "**رموه كوحش رهيب في الوادي، ولرغبتهم في الانتقام، صدوا عنه الأهالي.. أبقوه تنهش في كبده أنياب الكلاب البوليسية. ومخالب كواسر الشواهق الحولانية**".

بعد هذه الرؤية حاول السارد أن يستقصيَ – من النازحين– أمر الرجل، ليتأكّد من حقيقة حياته أو موته، ولكنه بعد السؤال، لم يعثر على ما يشفي غليله، فلما وصل إلى المختار الثمانيني وسأله عنه، قال: " **صوفي زاهد.. طاهر**

" **وقد يخلق من الشبه أربعين**"

وقد........"

وحين ظنّ السارد، وهو على مقعد السيارة، أن الرجل المسنّ لاح له بزيّه المعهود، نزل من حافلته الأثرية، وبحث عنه، لكنه اختفى من دون أن يترك أثراً.

القصة ذات وقعٍ حادّ على النفس، وقد جسّد السارد شخصيةَ الإنسان النازح الذي يحمل هموم أهله النازحين، فقد ابتدأت القصة بتوصيف معاناة عاملٍ مرهف المشاعر، وانتهت بما ابتدأت به، وقد زاد من معاناته وقوفه على معاناة أحد النازحين الطاعنين في السنّ، رآه يقف على ناصية الشارع، كأنه شاهدٌ على الحياة الخاوية، وهو

ينتظر توهّج الإشارة الحمراء، لتقف السيارات، فيتقدّم من سائقيها، يعرض عليهم بضاعته البسيطة، ولعل القصة أرادت القول إن هذا الرجل المسنّ الذي كان طول حياته المديدة فوق أرضه الجولانية عزيزاً مكرّماً، قد نزح عنها مرغماً– فيما إذا كان هو الرجل المعنيّ– وقد أضاعته المدينة، فدفعته لقمةُ العيش للقيام بعملٍ لم يُخلق له... وهذه لمحةٌ إنسانيةٌ بالغة التأثير.

لكن ما يمكن ملاحظته على هذه اللقطة الإنسانية الحية، أن الكاتب استغرق في توصيف الملامح الخارجية لشخصية الرجل المسنّ، والتي عبّرت عن حالته النفسية "**قتامة حزن دفين مع مزيج لفرح باهت**" وهنا يمكن للقارئ أن يتساءل:

1- إذا كان حال الرجل يفيض بالقتامة والحزن الدفين، فمن أين له بالفرح ولو كان باهتاً؟. ثم ما الذي يفرحه؟.

2- إذا كان الراكب في السيارة يرى الآخرين على الرصيف، فهل يمكن أن يقف على أدقّ تفاصيل ملامحهم عن بعدٍ؟. وهل يستطيع أن يميّز كتيبات قصص الأطفال من غيرها.. والدمى الصغيرة المقلّدة من غير المقلدة؟. مع أن هذه الكتيبات والدمى تقبع في قبضة يد الرجل، وليست معروضةً على الناصية.

إن هذه التفصيلات الدقيقة كانت من لوازم القصة، ولو أن السارد ترجّل من السيارة، وتمكّن من الوقوف وجهاً لوجه مع الرجل.. أو لو أن السارد استرجع هذه الصفات التي عهدها في "الحاج موسى" من ذاكرته، ووجدها تنطبق على ملامح الرجل البائع لكان ذلك أجدى...

ومع ذلك، فالقصة تنبض بمعاناة النازحين الذين ضيّعتهم المدينة، وغسلت ذاكرة بعضهم، فصدأت بالنسيان: "**يممت شطر النازحين استقرئ الوجوه القاحلة.. اقتفي الأثر.. لم أعثر على قليل أو كثير.. لم أقبض على طرف خيط.. نسوه أو تناسوه في زمن التنصّل!..**".

سادساً: عصفورية. قصة: محمد بدر جبور.

القصة مجموعة خواطر وهواجس وهلوسات معقولةٌ وغرائبيةٌ، يمكن تصنيفها ضمن القصة النفسية التي تسبر أعماق الإنسان، فتبوح بالمكنون والمخبوء، الذي يميل إلى القتامة والسوداوية، التي لا يعرف صاحبها الفرح، فالسارد بدا شخصيةً متجهمّةً ترتسم كآبتها على جبينها، كأنها نشرةٌ جويةٌ. ولعل هذا المزاج السوداوي كان نتيجة الزيف الذي أصاب الحياة المعاصرة التي أخفت الحقائق عن العيون، وأظهرت المظاهر المبتذلة والخادعة وروّجتها.

تجسد القصة حالةً سكونيةً لشخصيةٍ فقدت الأمل في كل شيء، ودخلت حالة الموات، حتى باتت تنتظر أن ترى اسمها

مكتوباً في الأوراق الملصقة على الجدران، التي تحمل أسماء الذين رحلوا عن الدنيا، وقد ضخّمت الهواجس الحالة النفسية حتى بلغت حدّ الهلوسة السريالية، فالعاصفة المطرية– على سبيل المثال– في الصباح الكانوني توقظ الرجل السارد على "**دوي صاعقةٍ مرعبٍ، تصمّ له الآذان، وتربط الألسن، يتلوه وهج برقٍ متلاحق، يخطف الأبصار، يتداخل مع هدير رعدٍ، يتردّد صداه في الأرجاء، كان المطر حينها حبالاً مشدودة تربط الأرض بالسماء ولا تنقطع، أحس أن القيامة قد نهضت من مرقدها، أو أنها أوشكت على القيام، تملّكه ذعر شديد، ونهض ينظر من النافذة الوحيدة إلى الشارع والحديقة الصغيرة، فرأى كماً هائلاً من كائنات تشبهنا تماماً، ذات قامات منتصبة، يقف كل منها على قائمتين، علت فوقها رؤوسٌ مستديرةٌ في مقدّمها وجوه بها أنوف وعيون وأفواه وآذان، بعضهم ارتدوا كامل ثيابهم.. وآخرون ارتدوا نصفها، فبدت صدورهم عارية، يرقصون ويضحكون ويقهقهون ويتمايلون ويصرخون ويطلقون القبل ويلوحون بأكفهم وبقمصانهم، وقد أخذتهم سعادة لا تقدّر.. كانوا جميعاً يهتفون "معليش شو صار هيفا متل النار" فيرتج الصدى مدوياً: "بص شوف نانسي بتعمل إيه" وآخرون: "واحد تنين تلاته أليسا يا حياتي".**

وكأن المدينة– من خلال هذا المشهد الغرائبي– لم تعد سليلة التاريخ العربي، وليست صاحبة السطوة الحضارية الآسرة على المستوى الحقيقي لا المجازي، وأنها المدينة الجديدة التي لا تؤخذ عنوةً، بل تبسط يديها لمن يريد زرع ثقافته في تربتها، فغابت عنها الذاكرة، وبدت مدينةً خاويةً، ناسُها من دون أرواحٍ؛ مجرّد آلاتٍ فقدت حيويتها، وبدت وليدة الحداثة، مدينةً مؤقّتةً تركب الموجة، لها قابلية الانزياح.. مدينةً غرائبيةً فقدت مساجدها وكنائسها ومتاحفها، وغاب عنها الرجال، فانقلبت مدينةً (شبابيةً) تحرّرت من القيود الاجتماعية والخلقية، وتحوّلت حلبةً للرقصِ والعريِ والتحلّلِ، في هالةٍ من الحرية والفوضى والاستهتار، كما لو أنها ما وُجدت إلاّ لتؤدّيَ دورها في الهتاف والهياج. وهي بدعاوى التمدّن الكاسح، والـ(عصرنة) والحداثة العاصفة، تهزّ القوانين، وتعتنق الوهم، وتفرّغ العقل، وترغمنا على رؤية قهر التاريخ وذبحه، ونحن صامتون متجمّدون وعيوننا مفتوحة.

إن ترميز القصة الذي مزج بين الواقعية والغرائبية يعبّر عن صدق العنوان (العصفورية) وقد رآها الكاتب مكاناً صغيراً لا يتسع لمجانين الوطن. وهذا الترميز الجمالي يدلّل على تمكّن الكاتب من أدواته الفنية، على الرغم من أن القصة، ليس فيها حدثٌ متحرّك يلفت النظر، سوى هذا المشهد

الجنوني، والعاصفة الهوجاء التي عصفت بالناس، الذين لم يروا في الحياة سوى الرقص، وليس لهم مثلٌ أعلى يقتدون به سوى عاريات الشاشة وحلبات الغناء.

سابعاً: غريب يتحدّث لغتي. قصة: مريم عبارة.

يمكن إدراج هذه القصة ضمن قصص المواجهة الحضارية التي اشتغلت عليها الرواية العربية، حيث صوّرت العلاقة الجدلية بين الشرق والغرب، والتي تصوّر العلاقة بين الأنا والآخر، أو اللقاء الحضاري بين الشرق بعاداته وقِيمه ومعطياته الروحية، وبين الغرب بمعطياته المادية والعلمية والتكنولوجية.

إن قسوة الغربة، ونوازع الحنين إلى الأهل والديار، تعتمل في نفس الشخصية الوحيدة في القصة. وهو الشابّ الذي هاجر عن وطنه، تدفعه رغبات للعيش الرغيد، بعيداً عن الأهل والوطن، لكن الحقيقة التي عاينها في غربته وعانى من تبعاتها، كانت من الشدّة بحيث لم يعد يستطيع احتمالها، وهو بعد سنين طويلة ينظر إلى ما جناه في رحلة عمره، فلا يجد سوى الهباء والخواء.

أظهرت القصة الفروق الكبيرة بين القيمة الإنسانية التي يشعر بها الإنسان بين أهله، وبين طبيعة حياته بعيداً عنهم، حيث يحرم من أبسط القيم العادية التي يحتاج إليها للعيش في الغربة. فقد كان معزّزاً مكرّماً في وطنه، فلما صار غريباً افتقر إلى أدنى قيم الحياة، حتى إن ما كان ينظر إليه من أعمالٍ قبل الهجرة نظرةً دونيةً، صار عملَه الذي يكسب منه لقمة عيشه!..

في الغربة انقطع عن الأهل، فمات من مات في غيابه، وكبر من كبر، فعانى من عزلةٍ لم تحفظ له كياناً، ولا أوجدت له موقعاً يحفظ عليه ماء وجهه: "**قطيعة دائمة لكل مصادر الفرح والسرور.. وأنت يا مسكين تدفع ضريبة كل ما تسمع في غربتك، لا تستطيع رفع رأسك كأنك أحد المتهمين بكل ما خلفته أحداث السنوات الماضية...**".

القصة على الرغم من أن موضوعها قديم، تناوله الكتّاب، كل حسب منظوره، إلاّ أنها تثير كوامن النفس العربية من جديدٍ، وهي ترصد أدق المشاعر الإنسانية التي تعتمل في نفوس المهاجرين، الذين أضاعت الغربة حياتهم، فوافوا النهاية فارغي الوفاض، وهذا ما أشعل الحنين في نفس المغترب الذي بات يحنّ إلى طفولة الريف وجماله، وجمال أهله: "**لابد أن شجرة التوت التي كنا نقذفها بالحجارة فيتساقط توتها على التراب نلمه ونتناوله، تكون الآن قد طالت أكثر، ولن أستطيع الوصول إليها... نستيقظ قبل بزوغ الفجر حيث العصافير ما تزال في أعشاشها.. مازالت رائحة الخبز تصاحبني، ورائحة أريج تراب الأرض عند سقوط أول**

قطرة مطر في فصل الشتاء الذي لا يقابله فوح عطور العالم...".

هذه الصور المتدرّجة زمانيًا من الحاضر الحادّ بواقعيته الصادمة، إلى الماضي برومانسيته الشفّافة العذبة، تُظهر جوانب التغيّر النفسي الطارئة على ملامح الشخصية، وذلك من خلال الاسترجاع والاستذكار الواقعي الحالم، الذي لعب وظيفةً تفسيريةً إلى جانب تأديته وظيفة إيهامية، أيْ الإيهام بوعي الحقيقة، يستخلص المرء من خلالها صورة التحوّل السلبي للشخصية، التي تضخّم لديها حجم ما فرّطت في حقّ نفسها، ومن ثم، في حقّ الوطن.

إن الغربة/المكان، قد جعلت السارد يعاني اغترابًا مبعثه رفض المغترَب لإنسانيته، وميله إلى تشخيص بعدٍ رمزي، جعله يشعر أنه من طينةٍ أخرى، لكنها دونيةٌ، فهو على الرغم مما تمتّع به من وعيٍ، ظهر عاجزاً عن مواجهة المواقف العادية، فكيف به أمام المواقف القومية المصيرية، حيث لا تبدو العلاقة بينه وبين الآخر علاقة حوار حضاراتٍ، وإنما علاقة صراع حضاراتٍ،وصدامٍ اجتماعيّ وخلقيّ وحضاري، بين قِيمٍ شرقيةٍ شفافة، وقِيمٍ غربيةٍ تسحق الآخر.

لقد ظل المهاجر يشعر بأنه جسمٌ غريبٌ، غير قابلٍ للنمو والحياة في تربةٍ غير تربته. مما جعله يحسّ بأنه حبيس تلك الأسوار داخل شرنقته، فعانى اغتراباً خارجياً عن المحيطين به، وهو اغترابٌ امتدّ إلى داخله، فجعله في النهاية أسير صراعٍ داخليّ، أظهره– كما وصف نفسه– وكأنه يعيش قصة آخرين، ويتقمص دورًا صاغته الغربة، كما تمثّل في خصوصية العنوان: "**غريب يتحدّث لغتي**".

جاءت القصة محكمة السبك، على صورة منولوجٍ داخليّ يتناسب وموضوع محاسبة النفس، حيث يبوح الإنسان بما يخالجه من خواطر وهواجس، مما جعل منها لقطةً مؤثّرةً تنمّ عن خبراتٍ نفسيةٍ واجتماعيةٍ وثقافية. ولا شك في أن نكهة تقريع الذات واللوم والندم قد شاعت في أعطاف القصة. ولعل في ذلك درساً وعبرةً لا تفيد السارد الذي تعاون على تعاسته عاملا الغربة والخيبة، بقدر ما تفيد القارئ المثقف. ومحبّي المغامرات.

❑❑